RUSKIN

ET

LA RELIGION DE LA BEAUTÉ

PAR

ROBERT DE LA SIZERANNE

AVEC DEUX PORTRAITS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

RUSKIN

ET

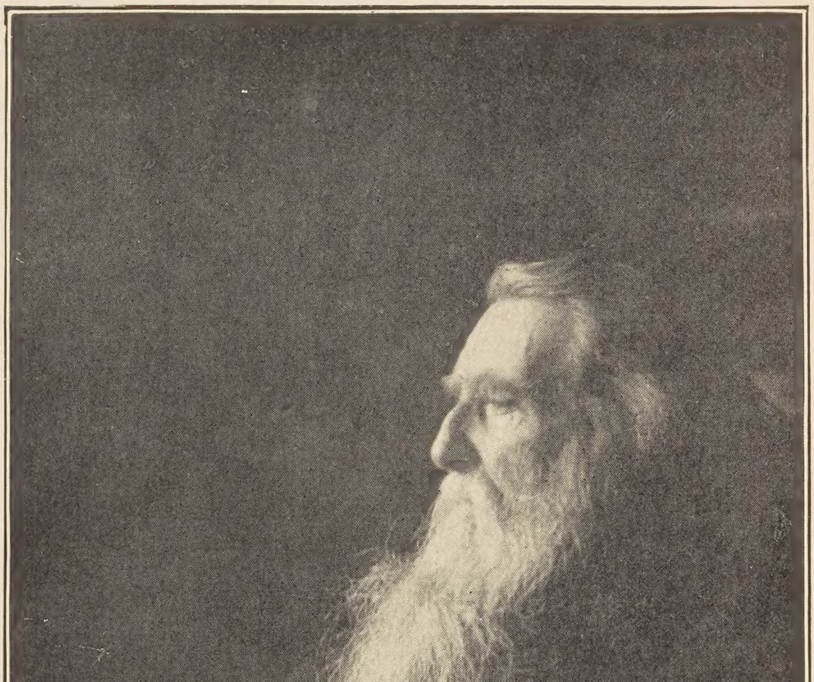
LA RELIGION DE LA BEAUTÉ

OUVRAGE DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉ PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

La Peinture anglaise contemporaine. *Ses origines. — Ses maîtres actuels. — Ses caractéristiques.* Couronné par l'Académie française, prix Bordin. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 596-97.



JOHN RUSKIN à 76 ans

d'après la photographie de M. Frédérick Hollyer. — 1895

RUSKIN

ET

LA RELIGION DE LA BEAUTÉ

PAR

ROBERT DE LA SIZERANNE

AVEC DEUX PORTRAITS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1897

INTRODUCTION

Il y a quelques années, étant à Florence le 7 mars, jour de la fête de Saint Thomas d'Aquin, je voulus étudier dans le cloître de l'église dominicaine par excellence, Santa Maria Novella, les fresques de Memmi et de Gaddi où l'on voit le *Triomphe de Saint Thomas* avec son aréopage des sept sciences célestes et des sept sciences terrestres. Il me semblait qu'aucun jour ne pouvait être mieux choisi pour tâcher de sentir ce qu'avait été cet homme comme disciplineur de la pensée. Puis un soleil splendide brillait sur les dômes de la ville des lys. Or il faut du soleil pour distinguer toutes ces figures d'apôtres, de

bêtes allégoriques, de chiens du Seigneur mordant les loups de l'hérésie, de savants, depuis Boëtius qui ressemble à un lépreux jusqu'à Tubalcaïn qui ressemble à un orang-outang. Voulant être seul, j'arrivai dès neuf heures du matin. Le cloître était désert. La fraîcheur matinale et le calme monacal en faisaient un promenoir délicieux. Par les vieux arceaux bâtis au XIVe siècle, brillaient les gazons verts qui ne durent pas si longtemps, mais qui se renouvellent toujours. Le sacristain, protecteur et narquois, avait refermé la porte avec un grand luxe de verrous. Les cloches sonnaient à toute volée, puis il y avait de longs silences.... Je marchais depuis quelque temps sur ces trottoirs de tombes qui bordent le *Cloître Vert*, lorsqu'en approchant de la chapelle des Espagnols, j'entendis naître et croître un léger bruit de paroles, de lecture,... comme de prière. Avais-je été devancé? Déjà, j'entrevoyais dans l'ombre lumineuse des silhouettes de jeunes femmes au profil giottesque, aux chapeaux canotiers, aux voilettes blanches, aux mains pleines de mimosas. Elles étaient serrées

les unes contre les autres devant le *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin*. L'une d'elles lisait :

> Optavi et datus est mihi sensus,
> Invocavi et venit in me spiritus sapientiæ,
> Et præposui illam regnis et sedibus.

Puis la voix reprenait un texte anglais dont voici le sens :

« ... J'ai prié, et l'esprit de la sagesse est descendu sur moi.... Le pouvoir personnel de la sagesse, la σοφια ou sainte Sophie à laquelle le premier grand temple chrétien a été dédié, cette sagesse supérieure qui gouverne par sa présence toute la conduite des choses terrestres et par son enseignement l'art terrestre tout entier, Florence vous dit qu'elle ne l'a obtenue que par la prière.... »

Longtemps elle lut ainsi, passant des aperçus les plus éloquents sur le rôle de la discipline dans la pensée humaine aux remarques les plus minutieuses sur les doigts ou les cheveux de tel personnage de la fresque, notant les repeints, étudiant les airs de têtes, les plis des robes, opposant l'attitude calme de la *Rhétorique* aux

gestes outrés des gens des rues de Florence, « qui font des lèvres de leurs doigts et espèrent sottement arracher par leurs vociférations ce qu'ils désirent des hommes ou de Dieu... ».

L'auditoire écoutait recueilli, manœuvrant avec la ponctualité d'un peloton prussien pour se porter en face de telle ou telle figure, suivant les indications du mince livre rouge et or. Parfois le ton s'élevait jusqu'à l'invocation. Quelques lointains bruits d'orgue l'accompagnaient en sourdine. Des souffles d'air parfumés de fleurs passaient comme un encens. Les points d'or des mimosas, touchés par des rais de soleil, brillaient dans les mains comme des cierges. Je remarquai que ces voyageuses se tenaient sur la pierre sépulcrale des ambassadeurs espagnols qui ont donné leur nom à cette chapelle. Ce qu'elles lisaient semblait aussi une gerbe de fleurs jaillie d'un passé mort. Quels étaient donc ce livre, cet office inconnu, le prêtre de cette religion de la Beauté? le sacristain, revenu par là, me jeta ce nom : Ruskin!

Une autre année, je me reposais d'un congrès

d'économistes, à Londres, dans un de ces salons d'un gothique sobre et confortable où le goût se satisfait sans détriment des aises. On causait des transformations que le machinisme apporte en toute chose et spécialement dans les tissus, les broderies, qui autrefois étaient des ouvrages d'art, travaillés par des êtres pensants, et d'ailleurs beaucoup plus solides dans ce temps où le linge, comme un patrimoine, se léguait de génération en génération. Aujourd'hui, disait-on, le tissu fait à la machine ne dure pas. « Ainsi ces petites serviettes, dit l'un de nos hôtes, — est-il besoin d'expliquer que ceci se passait autour d'une tasse d'un thé? — Ah! pardon, répondit la maîtresse de la maison, vous oubliez que ceci est du *Langdale linen*! — Et ma redingote, ajouta le maître de la maison, est du drap de *Saint-George's Guild.* » Cela parut péremptoire.

J'appris alors que dans le Westmoreland un ouvroir installé dans un joli cottage s'occupait de filer le lin avec les rouets de nos mères-grands et que des hommes tissaient, avec de vieux métiers, la toile. Cette toile faite à la main coûte

de 2 à 6 shillings l'yard. Tout l'argent produit par la vente est payé à la banque et les profits sont divisés entre les travailleurs à la fin de l'année. C'est de là que venait le linge de la maison. Quant au drap de l'économiste, il arrivait du moulin de Saint-Georges à Laxey, dans l'île de Man, où l'on carde la laine et où l'on fait le drap. Seule l'eau du moulin, agent naturel, aide les bras de l'homme. De plus, la couleur de la laine est indélébile, car c'est la teinte naturelle des moutons noirs de l'île. De là, beaucoup de dames anglaises font venir leur drap. Ces tissus sont très résistants et ils ont été confectionnés sans la fumée, le bruit, la laideur des machines, en pleine campagne, en dépit du progrès et comme en défi de tout le mouvement industriel et social de notre temps. Et lorsque je demandai quel était l'initiateur de cette gilde, le Titan ou le fou, qui entreprenait de faire ainsi rebrousser chemin à son siècle, on me répondit par le même nom qui avait frappé mes oreilles dans le cloître vert : Ruskin!

Un homme était donc là, tout près de nous, de

l'autre côté de la Manche, qui avait pris assez d'empire sur les esprits britanniques pour les acheminer vers les extases des Primitifs et leur imposer sa conception intrépidement rétrograde de la vie, du style, de l'économie, et jusque du vêtement. Cet homme avait surgi, il y a cinquante-quatre ans, avec un livre de bataille, dans une lutte qui de suite l'avait rendu célèbre, et, depuis cette époque, sous le triple aspect de l'écrivain, de l'orateur et du directeur d'usine, il était apparu prêchant la triple doctrine d'un esthéticien, d'un moraliste et d'un sociologue, ou plutôt causant à bâtons rompus avec son siècle, et chacune de ses paroles était recueillie avec un soin pieux par des admirateurs et des admiratrices, comme les gouttes de sang d'un martyr. Ses livres, tirés à vingt, trente mille exemplaires, malgré leur prix très élevé, répandaient dans toute l'Angleterre ses idées de la Nature, de l'Art et de la Vie, et des éditions « piratées » en jetaient la semence au loin dans le Far-West.... Cent mille francs par an, telle était la part de l'auteur dans les bénéfices de cette œuvre esthétique, et ces

bénéfices allaient aussitôt alimenter l'œuvre sociale qu'il rêvait. Des « sociétés de lecture de Ruskin » s'étaient fondées à Londres, à Manchester, à Glascow, à Liverpool, pour le commenter, un journal pour l'annoncer, une librairie spéciale, la *Ruskin House*, à Londres, pour le répandre. A ses côtés, des artistes s'occupaient à graver ses dessins, des écrivains à raconter sa vie, lui vivant, à exposer ses doctrines, lui écrivant, à tirer de ses livres des *Ruskiniana*, des *Birthday Books*, des guides dans les musées, des ouvrages de distributions de prix. Déjà, les indicateurs de chemins de fer de la région des lacs signalent les hôtels d'où l'on peut apercevoir au loin, parmi les arbres, « la résidence du Professeur Ruskin ». Pendant les grèves, on jette dans la discussion des passages des œuvres du grand esthéticien. M. Frédéric Harrison le proclamait, hier encore, « le plus brillant génie vivant de l'Angleterre, l'âme la plus inspiratrice qui soit encore parmi nous », et il n'y a pas longtemps le directeur d'une institution de jeunes filles, à Londres, déclarait, dans une solennité

scolaire, que le XIXe siècle ne serait fameux dans l'avenir que parce que Ruskin y avait écrit!

Quel est donc cet homme et quelle est cette œuvre? Outre l'intérêt de curiosité qu'on peut y apporter, on ne saurait toucher désormais à aucune question d'art, sans y toucher. J'ai donc voulu les connaître, plus complètement encore que par l'excellente étude publiée il y a trente-cinq ans, par M. Milsand, à une époque où Ruskin n'avait écrit que le tiers de son œuvre, vécu seulement une moitié de sa vie, et dévoilé qu'une face de sa pensée. Pour cela, il m'a semblé qu'il ne fallait pas seulement le lire et lire ceux qui le connaissent le mieux et, avant tous, son disciple préféré, M. W. G. Collingwood, mais encore resuivre dans l'Europe et dans l'Esthétique le chemin que le Maître lui-même avait parcouru. En Suisse, à Florence, à Venise, à Amiens, sur les bords du Rhin ou de l'Arno, partout où il a travaillé, j'ai travaillé après lui, refaisant parfois les croquis d'où sortirent ses théories et ses exemples, attendant les rayons de soleil qu'il a prescrits, guettant en quelque sorte

sur les monuments éternels les ombres fugitives de ses pensées. Puis j'ai attendu, pour écrire, que son système, après plusieurs années, m'apparût non plus dans sa délicieuse complication, mais dans ses lignes d'ensemble, comme ces montagnes des Alpes qu'il a tant aimées : elles semblent un chaos de près et à mesure qu'on s'en éloigne, elles s'unissent pour ne former au bord de l'horizon qu'une petite ligne bleue, — qui est tout un monde.



JOHN RUSKIN à 38 ans

par *George Richmond, R.A.* — *1857*

[illegible]

RUSKIN

ET

LA RELIGION DE LA BEAUTÉ

PREMIÈRE PARTIE

SA PHYSIONOMIE

CHAPITRE I

La contemplation.

Une nuit de l'été de 1833, le gardien d'une des portes de Schaffhouse était réveillé par le bruit d'une chaise de poste, et lorsqu'il eut, en rechignant, ouvert ou à peu près sa barrière aux tardifs voyageurs qui l'imploraient, la voiture passa avec tant de hâte qu'elle brisa une de ses lanternes, puis elle disparut dans la ville. Arrivée à l'hôtel, on en vit descendre un courrier, un gentleman anglais et sa femme, une petite fille, un jeune garçon de quatorze ans et un domestique. Et tout

ce monde chercha aussitôt un peu de sommeil. Il fallait être debout le lendemain matin pour le service, car on était dans la nuit d'un samedi à un dimanche.

Les noms que l'hôtelier inscrivit le lendemain sur son registre n'avaient rien que d'obscur et les renseignements qu'il pouvait obtenir du courrier, Salvador, sur ses nouveaux clients, que de banal. Si on lui eût dit que M. John James Ruskin, le gentleman en question, était marchand de vins dans la Cité et avait son nom dûment et honorablement gravé sur une plaque de cuivre de Billiter Street en tête de la raison sociale, *Ruskin*, *Telford*, *and Domecq*; qu'il était un des plus grands importateurs de sherry de son époque et un des plus intègres négociants de son pays; que la dame descendue avec lui à l'hôtel était sa femme, née miss Margaret Cox, le jeune garçon, John, son fils unique, et la petite fille, Mary, une nièce orpheline; et que tout ce monde était tory et jacobite en politique, presbytérien en religion, — on n'eût rien dit que de vrai, et pourtant ce n'eût point été là de quoi intéresser l'histoire de l'art. Il eût fallu ajouter que cette famille, d'ailleurs un peu sauvage, ne vivait guère que pour la contemplation des beautés de la nature et que l'enthousiasme esthétique était sa principale occupation.

Assurément on eût fort étonné les négociants de la Cité, si on leur eût révélé que M. John James Ruskin, si exact à son comptoir, si ponctuel à ses échéances, si expert en bon sherry, avait des velléités d'artiste. Mais le fait est qu'une fois rentré chez lui, il devenait un être enthousiaste et chimérique. Il lavait à la hâte une aquarelle, ou bien, prenant quelque œuvre nouvelle de Walter Scott, quelque vieille pièce de Shakspeare, il en faisait d'une voix harmonieuse et passionnée la lecture à sa femme et à son fils. Bien souvent, dans les années précédentes, la nuit l'avait trouvé penché sur des gravures de Prout ou de Turner, ou dépliant, sous la lampe, des cartes de Suisse et d'Italie, rêvant à des fugues alors impossibles, irréalisables, au pays où les montagnes sont si blanches et les flots si bleus.

Mais alors était survenue Mme Ruskin et, par son éloquence persuasive, elle lui avait rendu le souci de ce que les Anglais appellent volontiers le devoir, — qui est de gagner beaucoup d'argent. Mme Ruskin était la cousine germaine de son mari, de quatre ans plus âgée que lui. La connaissant dès l'enfance, il s'était un jour avisé qu'elle réalisait parfaitement le type de la femme qui lui convenait, le lui avait dit et avait décidé avec elle d'attendre pour se marier que toutes les dettes de

famille fussent payées, son négoce bien établi, l'horizon libre de nuages. Ils avaient attendu neuf ans. Enfin, un soir, s'étant aperçu que, dans son bilan, l'actif l'emportait sur le passif, M. John James Ruskin avait laissé son cœur parler plus haut. On avait marié les deux jeunes gens après le souper et si secrètement que les domestiques n'en soupçonnèrent quelque chose qu'au lendemain en les voyant partir ensemble pour Edimbourg. — Ce mélange inattendu de flegme et de sensibilité, de fidélité romanesque et de sens pratique faisait de M. John James Ruskin une physionomie à part parmi les marchands de sherry et lui permit non seulement de sauver l'honneur de la famille en payant toutes les dettes laissées par son père, mais de laisser, à son tour, cinq millions à son fils et en même temps de lui léguer cet enthousiasme pour la nature qui devait être le trait le plus marquant du grand écrivain.

La nature n'apparut d'abord à l'enfant que par de rares échappées, comme une reine qu'on ne voit qu'aux jours de fête. Il l'apercevait dans ses visites à des tantes soit à Croydon, d'où la vue paraissait si belle que le petit John criait à sa mère effrayée : « Les yeux me sortent de la tête! » soit à Perth, dont les jardins descendant vers le Tay enchantèrent ses premiers regards. Puis sur ces

visions se refermait le rideau noir des brumes de Londres. Plus tard, quand ses parents quittèrent la ville pour la banlieue et vinrent se fixer à Herne Hill, au bout des coteaux du Surrey, la beauté des choses inanimées lui devint plus familière. De la fenêtre paternelle, il voyait s'étendre, d'un côté, des prairies vertes, des arbres et des maisons semées çà et là sur le premier plan, avec une riche campagne qui ondulait vers le sud, et, de l'autre côté, ses yeux se portaient, à travers Londres, vers Windsor et Harrow. Autour de la simple et confortable maison était un jardin aux gazons en pente, bien tondus, au verger plein de cerises et de mûres, « couvert de la magique splendeur de fruits abondants, vert tendre, ambre doux, pourpre veloutée, courbant les branches épineuses, grappes de perles et pendeloques de rubis qu'on découvrait avec joie sous les larges feuilles qui ressemblaient à de la vigne », jardin délicieux enfin où l'enfant ne voyait aucune différence avec le paradis terrestre, sinon « qu'aucune bête n'y était apprivoisée et que *tous* les fruits y étaient défendus ». Son goût inné pour les formes et les couleurs n'en était plus réduit, comme à la ville, à s'appliquer aux dessins des tapisseries ou aux constructions de briques. « Dans le jardin, quand le ciel était beau, dit-il, mon temps se passait à étudier les plantes.

Je n'avais pas le moindre goût pour les faire pousser ou pour en prendre soin, pas plus que pour soigner des oiseaux ou des arbres, ou le ciel ou la mer. Tout mon temps se passait à les contempler. Poussé non par une curiosité morbide, mais par une admiration étonnée, je mettais chaque fleur en pièces jusqu'à ce que je connusse tout ce que j'en pouvais connaître avec mes yeux d'enfant. »

Timide dans le monde autant que triomphant dans son office, M. John James Ruskin vivait fort isolé, dans la compagnie seulement des personnages légendaires ou romanesques de ses auteurs favoris. Quant à sa femme, élevée dans un milieu inférieur à celui des Ruskin, mal à son aise avec ses nouvelles relations, trop intelligente pour l'ignorer, trop fière pour le souffrir, elle avait pris le parti d'oublier le monde. C'était, d'ailleurs, une mère évangélique et dévouée, avec le *Trésor du chrétien* sur sa table et la haine du pape dans son cœur, détestant le théâtre et aimant les fleurs, « unissant l'esprit de Marthe à celui de Marie », infatigable, ordonnée, ne vivant que pour son mari et pour son fils, capable d'aller demeurer à Oxford, en étrangère, pour ne pas abandonner celui-ci durant ses années d'université, veillant constamment à écarter de lui toute douleur, au risque de

l'amollir, et tout danger, au risque de le rendre gauche; lui donnant chaque jour sa leçon de Bible avec méthode et suite, sans jamais le surmener, ouvrant peu à peu ses yeux à cette clarté de l'Ancien et du Nouveau Testament qui illuminera jusqu'au bout les hautes cimes de son œuvre. L'enfant n'avait même pas la perception de ce que pouvait être le souci. Les Ruskin ne dépensant jamais plus de la moitié de leurs revenus, se libéraient des inquiétudes d'argent et, mettant toute leur joie à admirer, ils ignoraient les tenailles de la jalousie et de l'ambition. Ils trouvaient le sort d'habiter un cottage et d'avoir le plaisir de la nouveauté en allant visiter Warwick Castle préférable à l'honneur d'habiter Warwick Castle et de n'avoir plus à s'enthousiasmer devant rien. D'un caractère égal, ils ne se passionnaient que pour les idées ou bien pour les spectacles de la nature. « Jamais, dit leur fils, je n'entendis leurs voix s'élever pour aucune discussion, jamais je n'ai vu un serviteur grondé sévèrement. » Sous une discipline douce, régnaient dans cette maison la paix, l'obéissance et la foi.

Ainsi sauvegardé de tout trouble extérieur, le goût artistique de l'enfant s'affinait dans une sorte d'extase. S'il voyageait, l'extase ne cessait point, mais trouvait un aliment nouveau dans des visions

nouvelles. Chaque année, au mois de mai, M. John James Ruskin partait pour une tournée d'affaires. Sa femme, ne voulant le laisser affronter seul aucune fatigue, le suivait; on plaçait le petit John entre les deux sur le portemanteau et « la bonne » derrière la voiture, sur le *dickey*, et toute la famille roulait en poste. Chaque soir, les visites commerciales terminées, M. John James Ruskin menait son fils dans les ruines, les châteaux, les cathédrales qu'on trouvait sur la route. On lisait des vers et l'on dessinait. A cinq ans, John s'en va ainsi dans la région des lacs, en Écosse; à six ans en France, passer à Paris les fêtes du couronnement de Charles X, et il visite le champ de bataille de Waterloo; puis il retourne en Angleterre, prenant partout des notes et des croquis, décrivant les collèges et les chapelles, la musique à Oxford, la tombe de Shakspeare, une fabrique d'épingles à Birmingham, des vues de Blenheim ou de Warwick Castle, découvrant le monde dans sa tangible et pittoresque variété à l'âge où les petits Français déchiffrent laborieusement des vocables abstraits sur de plates cartes de géographie. Plus tard, enthousiasmé par la région des lacs, il écrit sur le Skidaw comparé aux Pyramides ces vers où l'on ne reconnaîtrait certes pas un enfant de dix ans :

. . . . Tout ce que l'Art peut faire
N'est rien devant toi. La main de l'homme
A dressé des montagnes de pygmées, mais des tombes de géants.
La main de la Nature a dressé le sommet de la montagne,
Mais n'a jamais fait de tombes.

A Herne Hill il passe de longs mois d'hiver à rêver devant des gravures de Turner illustrant l'*Italie* de Rogers ; et un désir violent entre en lui de voir dans quelles *aliquas partes materiæ* le grand visionnaire a puisé ses visions. Il fait des collections de minéraux dans les vallons de Clifton, à Matlock dans le Derbyshire, observe des reflets, calcule des hauteurs. Et ce qu'il perçoit ainsi avec son esprit étonnamment précoce et rempli, il l'aime avec son cœur étrangement neuf et vide. Car pour sa famille il n'a point de tendresse. « Ma mère, dit-il, prenait son principal plaisir aux fleurs et elle était souvent à planter ou à tailler auprès de moi, au moins si je voulais me tenir près d'elle. Mais sa présence ne m'apportait ni contrainte, ni plaisir. Ayant souvent été laissé seul, je m'étais fait une petite vie indépendante. » Et soixante ans après, il pousse ce cri douloureux : « Je n'avais rien à aimer ! Mes parents n'étaient, pour moi, en quelque sorte que des pouvoirs visibles de la Nature. Je ne les aimais pas plus que le soleil et la lune. » Et en dehors de sa famille, l'enfant ne connaît aucun être vivant. Même en voyage, les Ruskin ne prennent pas con-

tact avec l'humanité. S'ils sont curieux de voir leur grand poète Wordsworth, ils n'osent prétendre à une introduction et se contentent d'aller le guetter derrière un pilier, à l'église. « Nous ne voyagions pas pour des aventures ni pour des relations, mais pour voir avec nos yeux et jauger avec nos cœurs. » Le confort qu'ils s'accordent leur permet de bien voir et leur ignorance des langues étrangères les empêche de prendre aux gens un intérêt autre que l'intérêt pittoresque. Ils éprouvent un charme particulier à ne rien comprendre aux conversations des foules qu'ils traversent. Chaque geste est noté pour sa beauté, chaque son de voix pour son timbre, non pour sa signification, « comme dans un mélodieux opéra ou une pantomime ».

Soumises à ce régime spécial, toutes les facultés de l'enfant convergent vers la sensation aiguë, l'analyse méticuleuse des paysages et des figures. Son sens esthétique grandit au détriment de tous les autres. Il ne peut aimer telle petite cousine parce qu'elle porte des *boucles à l'anglaise* et que cette forme est inesthétique. Si, par hasard, on le conduit en visite, il ne prend garde qu'aux tableaux qui ornent le salon et pas du tout aux personnes. Bientôt, à Oxford, il ne pourra supporter les figures des tuteurs ou des camarades qui ne seront pas assez caractérisées, « assez bien peintes », et

n'écoutera que les professeurs pourvus de quelque ressemblance avec l'*Erasme* de Holbein ou le *Melanchthon* de Dürer. Très doué pour la géométrie, il demeure court dès qu'il sort de cette science de dimensions figuratives et tangibles pour entrer dans l'algèbre qui n'exprime que des relations de chiffres. Rien ne l'intéresse dans les choses que leurs rapports de beauté, que la joie ou la souffrance qu'elles causent aux yeux. Que dès lors une impression esthétique violente l'accueille au seuil de sa vie d'homme, et l'on comprend qu'elle fixera sa vie. Que la Nature lui apparaisse, non plus dans ses parures grises du Nord, mais dans sa splendeur bleue du Midi, non plus fardée comme autour des grandes villes, mais dans sa grande, libre, sauvage et primitive nudité, et aussitôt, intelligence, volonté, cœur, il sera tout à elle et à ceux, comme Turner, qui la lui auront révélée.

Tel était l'état d'esprit du jeune John Ruskin, à quatorze ans, lorsque nous l'avons vu arrivant à Schaffhouse, avec son père, M. John James Ruskin, sa mère et sa cousine Mary, au milieu d'une nuit d'été. Telles étaient son ardeur sans objet défini, son espérance sans décision, cette flamme qui brûle sans éclairer, que nous avons tous connue quand nous nous sommes demandé ce que nous ferions de nos vingt ans. — Il avait ardemment

désiré ce voyage. A Strasbourg, on s'était demandé si l'on irait à Bâle ou à Schaffhouse. Schaffhouse! s'était-il écrié. « Ma supplication passionnée à la fin l'emporta, et le lendemain, de grand matin, nous vit trottant sur le pont de bateaux vers Kehl et dans la lumière du Levant, je me vois encore guettant la ligne de la Forêt-Noire qui s'élargissait et s'élevait comme nous traversions la plaine du Rhin. *Les portes des montagnes* ouvrant pour moi une nouvelle vie, qui ne devra jamais cesser qu'aux portes de ces montagnes d'où l'on ne revient pas.... » Écoutons-le maintenant raconter sa première rencontre avec l'éternelle Beauté. Il semble, après cinquante-deux ans, que sa voix encore tremble :

Nous étions arrivés en ville dans la nuit, et aucun de nous ne semble avoir songé qu'on pût apercevoir les Alpes sans une excursion qui eût été un manquement aux règles religieuses du dimanche. Nous dînâmes à quatre heures comme d'habitude, et la soirée étant entièrement belle, nous sortîmes, mon père, ma mère, Mary et moi. Nous devons avoir passé quelque temps à voir la ville, car le soleil allait se coucher quand nous atteignîmes une sorte de jardin-promenade, à l'ouest de la ville, je crois, et bien au-dessus du Rhin, de façon à commander toute la campagne, au sud et à l'ouest. Nous regardions ce paysage, d'ondulations basses, bleuissant dans le lointain, comme nous aurions regardé un de nos horizons de Malvern dans le Worcestershire ou de

Dorking dans le Kent, lorsque — soudainement — voyez!... là-bas!

Pas un moment il ne vint à la pensée d'aucun de nous que ce fussent des nuages. Ces contours étaient clairs comme du cristal, affilés sur le pur horizon du ciel et déjà colorés de rose par le soleil couchant. Cela dépassait infiniment tout ce que nous avions pensé ou rêvé. Les murs de l'Eden perdu, apparus, ne nous auraient pas semblé plus beaux, — ni plus imposantes, autour du ciel, les murailles de la mort sacrée.... Alors, dans la parfaite santé de la vie et le feu du cœur, ne désirant rien être autre que l'enfant que j'étais, ni rien avoir de plus que ce que j'avais, connaissant la douleur suffisamment pour considérer la vie comme une chose sérieuse, mais pas assez pour relâcher les liens qui m'attachaient à elle, ayant assez de science mélangée à mes impressions pour que la vue des Alpes ne me fût pas seulement la révélation de la beauté de la terre, mais aussi l'accès au premier chapitre de son enseignement, je redescendis ce soir-là de la terrasse de Schaffhouse avec ma destinée fixée en tout ce qu'elle devait avoir de sacré et d'utile. A cette terrasse et aux rives du lac de Genève, mon cœur et ma foi se reportent en ce jour, à chaque noble sentiment qui vit encore en eux et chaque pensée qui y règne, de réconfort et de paix.

Dès lors, cette contemplation de la nature remplira sa vie, non plus comme une distraction, une flânerie émerveillée et indécise, mais comme une vocation et une marche à l'idéal. Tous ses premiers essais — écrits de quinze à vingt ans dans le journal scientifique du temps, le *Magazine of Natural History*, — sur les causes de la couleur de

l'eau du Rhin, sur les stratifications du Mont-Blanc, sur la convergence des perpendiculaires, sur la météorologie, sont signés *Kata Phusin* (selon la nature). L'histoire de sa vie n'est que l'histoire de ses rencontres avec la Nature, de ses voyages qu'il renouvelle chaque année, avec ses parents pendant les deux tiers de son existence, seul plus tard, quand ils sont morts. Il ne va pas à elle comme au refuge des lassitudes et des désillusions, comme à la distraction des heures oisives : il y va dans toute la force de l'âge, comme au Dieu qui réjouit la jeunesse. Elle n'est pas seulement la consolatrice de l'amour. Elle est son amour même :

J'ai eu un plaisir — aussi jeune que je puisse me rappeler et qui a continué jusqu'à mes dix-huit ou vingt ans, — infiniment plus grand qu'aucun que j'ai pu trouver en quoi que ce soit, un plaisir comparable pour l'intensité seulement à la joie d'un amant qui se trouve auprès d'une noble et douce maîtresse, mais non plus explicable, ni plus définissable que le sentiment de l'amour lui même....

Je ne pensais jamais à la Nature comme à une œuvre de Dieu, mais comme à un fait séparé de son existence séparée....

Ce sentiment était, selon sa force, inconciliable avec tout mauvais sentiment, tout dépit, toute angoisse, convoitise, mécontentement et toute autre passion haineuse, mais il s'associait profondément avec toute tristesse, toute joie et affection justes et nobles....

Quoiqu'aucun sentiment expressément religieux ne fût mélangé avec celui-là, il y avait une perception continuelle de sainteté dans l'ensemble de la Nature, — depuis la plus petite chose jusqu'à la plus vaste, — une terreur sacrée, instinctive mêlée de plaisir, — un indéfinissable tressaillement tel que nous l'imaginons quelquefois pour indiquer la présence d'un esprit dépouillé de sa chair.... Je ne pouvais éprouver cela parfaitement que lorsque j'étais seul, — et alors cela me faisait souvent frissonner des pieds à la tête avec la joie et la crainte de ce sentiment, lorsqu'après avoir été un certain temps loin des montagnes, je venais à la berge d'un torrent où l'eau brune tourbillonnait parmi les cailloux, ou quand je voyais la première ondulation d'un lointain contre le soleil couchant, ou le premier mur bas, brisé, moussu de la montagne. — Je ne peux pas le moins du monde décrire ce sentiment. Si nous avions à expliquer le sens de la faim corporelle à quelqu'un qui ne l'a jamais ressentie, nous pourrions difficilement le faire par des mots et cette joie dans la contemplation de la Nature m'a toujours semblé venir d'une sorte de faim du cœur, satisfaite par la présence d'un grand et saint Esprit....

Ce sentiment ne peut être décrit par aucun de ceux qui l'ont ressenti. Le mot de Wordsworth : « cela me hantait comme une passion » n'est pas une bonne définition, car *c'est une passion.* Le point est de définir comment cela diffère des autres passions. Quelle sorte de sentiment humain, superlativement *humain*, est le sentiment qui aime une pierre pour la pierre elle-même et un nuage pour le nuage? Un singe aimera un singe pour lui-même et une noix pour son fruit, mais non une pierre pour une pierre. Pour moi les pierres m'ont toujours été du pain...

Pour voir de plus près ces pierres, il passe de longs mois entiers en Suisse ou en Italie. Il cherche à fixer sa demeure à Chamonix, au-dessus du chalet de Blaitière, mais le flot montant du tourisme l'en chasse. Alors il propose à la commune de Bonneville de lui acheter tout le sommet du Brezon, mais les paysans de l'endroit, stupéfaits qu'on veuille acquérir ces rochers nus et ce gazon bon tout au plus à nourrir quelques chèvres, soupçonnent le *milord* d'y avoir deviné un trésor et le découragent par leurs exigences excessives. Il s'en console en changeant de climat, mais non d'amour. « Une étude faite dans les jardins de roses de San Miniato, et dans l'avenue de cyprès de la Porta Romana, à Florence, est pour moi, dit-il, parmi les souvenirs des meilleurs jours de ma première existence. »

Longtemps cette passion l'a préservé des autres, et lorsque les autres sont venues, elle l'en a guéri. Jusqu'à dix-sept ans, la continuelle tension de son esprit et de son cœur vers le beau l'avait distrait des séductions de ce que la langue commune appelle la Beauté. Mais comme rien aussi n'est plus propre à développer jusqu'à un état maladif ce romanesque *lakiste* où les Anglais excellent dès qu'ils n'en sont pas dépourvus, le jour où le jeune ermite de Herne Hill leva la tête de ses

livres, et vit devant lui le visage d'une jeune fille, d'une Française, souriant dans l'aube de ses seize ans, il en devint éperdument amoureux. C'était une des filles de M. Domecq, l'associé de son père. Elle s'appelait Adèle, et ce nom devint familier aux lecteurs du *Friendship's Offering*, car le jeune homme y publiait des vers qu'il adressait à tout le monde, n'osant les adresser directement à la seule lectrice dont il se souciât. Quant à elle, avertie de la passion de ce jeune géologue gauche, de ce troubadour transi, elle ne fit qu'en rire aux éclats. « A chaque occasion bénie de tête-à-tête, avec ma bien-aimée Adèle qui était Espagnole de naissance, Parisienne d'éducation et catholique de cœur, je cherchais à l'entretenir de mes vues personnelles sur l'invincible Armada, la bataille de Waterloo et la doctrine de la transsubstantiation », dit Ruskin dans ses *Præterita*. Quant à Mme Ruskin, la mère, profondément indignée qu'un bon tory, savant, évangélique et révérant George III, pût aimer une Française et surtout une catholique, blessée dans tous ses sentiments et ses traditions les plus essentielles par cet amour monstrueux, elle s'opposa obstinément à toute idée de mariage. Cette passion sans espoir dura pourtant quatre années, pendant lesquelles sévit sur le frêle organisme de l'enthousiaste et du pen-

seur une terrible crise. Il crut mourir d'amour et écrivit une pièce de vers fort pathétique intitulée : *la Chaîne brisée*. Mais on ne meurt pas d'amour; toutes les chaînes se renouent et le plus triste des douleurs humaines, c'est qu'elles ne durent même point. Un beau jour, on apprit qu'Adèle était mariée. On emmena le jeune homme à travers l'Europe, pour qu'il laissât sur les grandes routes un peu de ces douloureux souvenirs et de l'image qu'il gardait au cœur. Il les porta tour à tour sur les bords de la Loire, dans les montagnes de l'Auvergne, dans les galeries de Florence et de Rome, mais sans les perdre. Chaque site lui paraissait vide comme un tableau de paysage dont on aurait effacé la figure qui l'animait; dans chaque visage souriant entre des milliers de cadres d'or, il recherchait les traits du seul visage qu'il eût voulu retrouver, moins beau mais mieux aimé. Enfin il revit les Alpes et il sembla qu'il renaissait : « Ce n'était pas seulement l'air des Alpes, dit M. Collingwood, mais l'esprit de l'adoration des montagnes qui le sauvait ». Il a conté lui-même, dans ses *Præterita*, comment une année plus tard, la contemplation de la nature le guérit. Il se trouvait un jour à Fontainebleau encore malade et fiévreux. Il se traîna dans la forêt, s'étendit au bord d'une route sous de jeunes arbres et tâcha de dormir. « Les bran-

ches d'arbres profilées sur le ciel bleu ne bougeaient pas plus que les branches d'un arbre de Jessé sur un vitrail. » Il comprit toutefois qu'il ne mourrait pas encore ce jour-là et commença à dessiner avec soin un petit tremble qui était de l'autre côté de la route. Il trouvait, d'ailleurs, que rien à Fontainebleau ne valait la peine d'être vu. Les *hideous rocks* d'Evelyn ne lui paraissaient jamais assez hideux pour l'émouvoir et tout au plus bons à emporter dans sa poche, s'ils avaient valu le transport.

Et aujourd'hui, j'avais oublié les rochers, le palais et la fontaine, tout ensemble, et je me trouvais gisant sur le bord d'une route, dans le sable et sans autre point de vue que ce petit tremble contre le ciel bleu.... Languissamment, mais sans paresse, je commençai à le dessiner et, comme je dessinais, ma langueur passait. De belles lignes étaient tracées sans fatigue. Elles devenaient de plus en plus belles à mesure que chacune sortait du reste et prenait sa place dans l'air. Avec une admiration croissante, à chaque instant, je vis qu'elles *se composaient* d'elles-mêmes d'après des lois plus belles qu'aucune de celles que connaissent les hommes. A la fin, l'arbre était là, et tout ce que j'avais pensé auparavant sur les arbres n'était plus....

Comme toutes les passions, si cet amour de la nature remplit sa vie de grandes joies, elle y ajouta aussi des tristesses inconnues à d'autres âmes. S'il n'a plus pour encadrer son horizon les corolles

accoutumées de sa jeunesse, il se désole. « A peine toutes les jacinthes et les bruyères de Brantwood, écrit-il dans ses *Præterita*, compensent-elles pour moi la perte de ces fleurs, et lorsque les vents d'été ont dispersé toutes les feuilles de nos roses sauvages, je pense tristement à la pourpre sombre des convolvulus qui grimpaient et florissaient encore en plein automne autour des pommiers.... » Bien plus, si en retournant devant un paysage préféré, il le trouve bouleversé, défiguré par les « progrès » de la locomotion, par un port ou une voie ferrée, ou par les « embellissements » du tourisme, une guinguette, un hôtel, il est blessé comme par un outrage à son éternellement aimée.

Oui, vous avez méprisé la nature, s'écrie-t-il en s'adressant à ses contemporains, vous avez méprisé toutes les sensations saintes et profondes de ses spectacles! Les révolutionnaires français transformaient en étables les cathédrales de France. Vous, vous avez transformé en champs de courses toutes les cathédrales de la terre : les montagnes, d'où l'on peut le mieux adorer la divinité! Votre unique conception du plaisir est de rouler en chemin de fer autour des nefs de ces cathédrales et de boustifailler sur leurs autels! Vous avez fait un pont de chemin de fer sur la chute de Schaffhouse! Vous avez fait un tunnel dans les rochers de Lucerne, près de la chapelle de Tell! Vous avez détruit le rivage de Clarens sur le lac de Genève. Il n'y a pas une paisible vallée en Angleterre, que vous n'ayez remplie de feu mugissant!

En effet, si le malheureux esthéticien, par un beau soir d'été, veut ressaisir les impressions de son enfance et s'achemine vers le coteau de Herne Hill où il a autrefois rêvé ses premiers rêves, il ne reconnaît plus rien autour de lui.

La vue qu'on avait du sommet et des deux côtés était, avant que vinssent les chemins de fer, entièrement belle. A l'ouest et le soir presque sublime. On ne voyait pas la Tamise ni des champs, excepté ceux qui se trouvaient immédiatement au-dessous, mais les sommets de vingt milles carrés de bosquets. De l'autre côté, à l'est et au sud, les coteaux de Norwood, en partie abrupts avec des genêts, en partie boisés de bouleaux et de chênes, en partie de taillis verts et de pâturages en pente raide, avec toutes les promesses de toute la beauté rurale du Surrey et du Kent et avec tant d'espace et de hauteur dans leurs ondulations qu'ils faisaient se souvenir des montagnes des vrais districts montagneux. Souvenir aujourd'hui irrécouvrable, car le Palais de Cristal, sans atteindre lui-même aucun véritable aspect de grandeur, non plus qu'une serre à concombres entre deux cheminées, rapetisse cependant par sa masse stupide les collines, de telle sorte qu'on ne pense pas plus à elles qu'à trois longs morceaux d'argile pour bâtir.

S'il veut resuivre le calme sentier où il a composé ses *Modern Painters*, sentier bordant un champ où paissaient des vaches, si chaud que les invalides y cherchaient un refuge même en mars, lorsque toute autre promenade eût été la mort pour eux, — il ne trouve plus qu'une rue :

Depuis que j'ai composé et médité là pour la dernière fois divers « embellissements » sont survenus; d'abord le voisinage avait besoin d'une nouvelle église; ils ont bâti une église d'un pauvre gothique avec un clocher sans utilité, mais parce que la chose est à la mode, sur un côté du champ. Puis, derrière, on a bâti une cure, les deux bâtiments cachant une moitié de la vue de ce côté. Ensuite est venu le Palais de Cristal gâtant pour toujours la vue dans toute sa longueur et amenant chaque jour d'exposition un flot de gens qui prenaient le sentier et qui le laissaient malpropre avec des cendres de cigare pour le reste de la semaine. Ensuite vinrent les chemins de fer et les voyous arrivant par chaque train de plaisir, qui jetaient bas les palissades, effrayaient les vaches et cassaient autant de branches de fleurs qu'on en pouvait atteindre sur les clôtures. Alors les propriétaires bâtirent un mur de briques pour se protéger. Alors le sentier devint d'une chaleur insupportable autant que sale et fut peu à peu abandonné aux voyous avec un policeman en faction au bout. Enfin, cette année, une palissade de six pieds de haut a été placée de l'autre côté et l'excursionniste, marchant à la queue leu leu, est libre de s'offrir telle notion de l'air, de la campagne et de la vue qu'il peut, entre ce mur et la palissade, avec un mauvais cigare devant lui, un second derrière et un troisième dans sa bouche.

Quand c'est la nature elle-même qui a voulu changer, il s'en plaint plus doucement, mais comme d'une infidélité. « Oui, écrit-il d'Angleterre à un ami qui est dans les Alpes, Chamonix est une demeure désolée pour moi. Je n'y retournerai plus, je crois. Je pourrais éviter la foule en hiver et dans

le premier printemps, mais que les glaciers m'aient trahi et que leurs vieux chemins ne les connaissent plus, c'en est trop! Faites, s'il vous plaît, mes amitiés à la grosse vieille pierre qui est sous Breven, à un quart de mille au-dessus du village, à moins qu'ils ne l'aient détruite pour leurs hôtels.... »
Il retourne pourtant dans les Alpes en 1882 et il écrit : « J'ai revu aujourd'hui le Mont-Blanc, que je n'avais point vu depuis 1877, et j'ai été très reconnaissant. C'est un spectacle qui me rend toujours toute la force dont je suis capable pour faire de mon pauvre petit mieux, et devant lequel mes amitiés et mes souvenirs me deviennent plus précieux.... »

Joie ou tristesse, cette contemplation, qui par moments ressemble à une rêverie mystique, enfantine et extasiée, est le premier grand trait de la physionomie de Ruskin. Lorsqu'il y est plongé, rien ne l'éveille. Les événements passent autour de lui sans qu'il leur accorde un regard. Parfois il demeure des semaines sans connaître ceux qui bouleversent son pays. Khartoum tombe avec l'héroïque Gordon; il n'en sait rien et comme on parle devant lui du Soudan, il ne songe qu'à celui que Giotto a peint à *Santa Croce* en face de Saint-François-d'Assise et demande curieusement : « Mais qui est aujourd'hui le Soudan? » — Les événe-

ments mêmes de sa vie privée ne semblent pas le distraire. Il apprend, dans les Alpes, la mort de sa cousine Mary, la compagne de ses premiers voyages, et aussitôt il cherche à reproduire l'effet du soleil levant sur le Montanvert et la « qualité aérienne des aiguilles ». Poussé par ses parents et ses amis, il se marie, en 1848, avec une jeune fille de Perth, d'une remarquable beauté, mais il continue son rêve mystique, et quand, après six ans, sa femme le quitte et quand l'union légalement formée est dissoute légalement, le grand enthousiaste ne paraît pas avoir détourné un seul instant ses yeux des horizons radieux qu'il aima seuls au monde, ni à la nature éternelle et insensible avoir fait infidélité.

CHAPITRE II

L'action.

Ce contemplatif est un homme d'action. S'il tient une fleur, il a une épée, comme ces pieux chevaliers du moyen âge qu'on voit tout armés, dans les tableaux des Primitifs, adorant la Vierge, extasiés, entre deux batailles. Et ce trait le distingue nettement des critiques d'art ou des poètes lakistes, satisfaits d'ordinaire quand ils ont commenté des *Salons*, ou célébré la nature, sans aucun souci d'améliorer les uns ou de défendre l'autre. Ruskin eut ce souci. Toutes les fois qu'il a lancé une idée, une brochure, un livre, comme le soldat qui jette de loin un coup de fusil, il est allé en pleine mêlée pour voir ce qu'y devenait son idée, pour la soutenir de sa personne et, si l'on peut ainsi dire, se colleter avec les réalités.

Ainsi, il a écrit qu'il fallait répandre le goût des arts dans les masses. On ne l'a pas écouté. Il se décide donc à donner lui-même des leçons de dessin, le soir, dans une école d'adultes, et pendant

quatre ans, de 1854 à 1858, à côté de Rossetti qui enseigne la figure, il s'astreint à guider des mains inhabiles dans l'esquisse du paysage et de l'ornement décoratif et à réchauffer des zèles attiédis. En 1876, de ses deniers et des deniers de ses amis, il établit près de Sheffield — la cité ouvrière par excellence, la ville du fer — un musée rempli d'œuvres délicates et curieusement choisies, entre autres d'un tableau de Verrocchio, qui fut aussi un travailleur du fer. C'était aux environs de la ville industrielle, dans un cottage situé parmi les champs verts, sur une colline. Des fenêtres, on découvrait la vallée du Don avec les bois des Wharncliffe Crags, et le regard passait ainsi des missels enluminés du XIIIe et du XIVe siècle, aux lointains brillants sous l'or du soleil, des vitrines étoilées d'onyx, de cristaux divers, d'améthystes, révélant les couleurs qui embellissent la terre, aux planches coloriées montrant les oiseaux de tous les pays qui animent l'air. Sur les murs, des tableaux évoquant les plus belles architectures du monde entier, entre autres le Saint-Marc de Venise, transportaient les visiteurs dans un pays idéal et leur faisaient un instant oublier les façades mornes et les cheminées fumantes de Sheffield. Plus tard, le musée fut transporté dans la ville même, et l'on voit aujourd'hui, au Meersbrook Park, dans une

maison offerte par la municipalité, le *Ruskin museum* pour les ouvriers.

De même, quand, en 1869, Ruskin est choisi pour occuper la chaire d'art créée par M. Slade, à Oxford, il sent qu'on ne peut utilement parler peinture sans montrer des choses peintes, ni architecture sans produire des exemples de lignes architecturales pour étayer la thèse ou nourrir la discussion. Il ajoute donc à la fondation Slade une école de dessin, et une collection soit d'œuvres originales depuis Tintoret jusqu'à Burne-Jones, qu'on peut copier, soit de spécimens d'après les grands maîtres, dont cent soixante-dix sont de sa main, qu'on peut consulter. Dès 1872, il organise ce musée dans les salles d'Oxford, donnant sur Beaumont Street, et alloue à l'Université 125 000 francs pour l'entretien de cette école et le traitement du professeur qui doit y enseigner. Il s'y dévoue pendant treize ans, entretenant le culte du Beau dans le sanctuaire intellectuel de la Grande-Bretagne, jusqu'au jour où les savants y ayant introduit, malgré lui, la vivisection, il donne sa démission avec éclat. Il ne peut tolérer cette pratiqué laide, cruelle, inutile pour la science puisque tant de savants s'en sont passés, et pour l'art puisque les sculpteurs grecs n'ont même pas connu l'anatomie. Mais le musée demeure. Quelques étudiants et beaucoup

de jeunes femmes profitent chaque jour de l'enseignement ruskinien. Les matériaux, admirablement classés pour l'éducation de l'œil et de la pensée, les dessins ingénieusement renfermés dans des boîtes d'acajou à étiquettes d'ivoire, sont à la disposition de tous les élèves. Oxford maintenant est un centre artistique grâce au « gradué » qui signa les *Modern Painters*.

Mais à quoi sert de créer dans les académies quelques échantillons de la Beauté plastique, si le monde entier devient laid, si les hommes de la campagne, abandonnant ces travaux qui développent les muscles et fortifient la carnation, viennent s'entasser dans les villes, et s'y exténuer à diriger des machines, machines eux-mêmes, à gestes mécaniques, agissant sous le doigt de leur patron? Et à quoi bon réunir dans les musées quelques pâles copies de beaux paysages, quand les plus beaux de tous, les originaux créés par la nature, disparaissent sous les constructions industrielles, les usines, qui tarissent l'herbe sur la terre et répandent leurs noires fumées dans le ciel? L'amateur, l'esthète se contente de révérer le Beau dans des musées, petites églises où ne viennent, quoi qu'on fasse, que des convertis; il faut combattre le laid jusque dans la vie et l'ayant proscrit de ses propres rêves, l'expulser de la réalité!

Nous allons essayer, s'écrie Ruskin, de rendre quelque petit coin de notre territoire anglais beau, paisible et fécond. Nous n'y aurons pas d'engin à vapeur, ni de chemins de fer; nous n'y aurons pas de créatures sans volonté ou sans pensée; il n'y aura là de malheureux que les malades, et d'oisifs que les morts. Nous n'y proclamerons pas la liberté, mais une obéissance instante à la loi reconnue et aux personnes désignées, ni l'égalité, mais la mise en lumière de toute supériorité que nous pourrons trouver et la réprobation de chaque infériorité. Lorsque nous aurons besoin d'aller quelque part, nous irons tranquillement et sûrement, non à raison de 60 milles à l'heure au risque de nos vies; lorsque nous aurons besoin de transporter quelque chose, nous le porterons sur le dos de nos bêtes ou sur le nôtre, ou dans des charrettes ou des bateaux. Nous aurons abondance de fleurs et de légumes dans nos jardins, quantité de blé et d'herbe dans nos champs, et peu de briques. Nous aurons un peu de musique et de poésie; les enfants apprendront à danser et à chanter dans ce coin de territoire, peut-être quelques vieilles gens pourront le faire aussi, en temps voulu.... Peu à peu quelque art ou quelque imagination supérieure pourront se manifester parmi nous et de faibles rayons de science luire pour nous. De la botanique, quoique nous soyons trop timides pour discuter la naissance des fleurs — et de l'histoire, quoique trop simples pour révoquer en doute la nativité de l'homme; qui sait! Peut-être même une sagesse, sans calcul et sans convoitise, comme celle de Mages naïfs, présentant à cette nativité les dons de l'or et de l'encens.

C'est en mai 1871, durant les jours de la Commune, que Ruskin fit ce rêve. Quelque temps après, il fondait la *Saint George's Guild* pour le réaliser.

Sur le terrain purement agricole, éternel écueil de toute doctrine socialiste, on échoua. A la vérité, on trouva bien pour 50 000 francs une ferme de cinq à six hectares près de Mickley; et d'autre part, divers amis de la *Guild*, possesseurs de landes ou de rochers incultes et incultivables, saisirent avec empressement cette occasion de s'en débarrasser en faisant le bonheur de l'humanité. C'est ainsi qu'on eut bientôt des terres à Barmouth, à Bewdley, dans le Worcestershire et en d'autres endroits. Seulement, comme on s'aperçut qu'aucun membre de la *Guild* n'était agriculteur et que vainement connaîtrait-on tous les secrets de *Proserpine*, on ne saurait fonder une colonie agricole si l'on n'a pas mis la main à la charrue, Ruskin se tourna vers les communistes et leur demanda leur concours. Il leur offrait ces terrains pour y expérimenter leurs idées sociales, pourvu qu'ils appliquassent ses idées esthétiques. Encore ne les obligeait-il pas, pour commencer, à frapper une monnaie particulière dans le goût du florin de Florence, ni à s'habiller comme les trois Suisses du Rütli. Les communistes acceptèrent un rendez-vous. Ruskin y vint en chaise de poste, avec des postillons fastueux, *gorgeous*, afin de ne pas donner un sou aux chemins de fer inesthétiques. C'est à Sheffield qu'il rencontra ses nouveaux alliés. Ils

étaient vingt, et pour le moins de vingt sectes différentes. Entre l'homme de l'esthétique et les hommes de la sociologie, entre le tory partisan de toutes les aristocraties et les égalitaires du quatrième état, entre cet esprit libre comme l'air et ces cerveaux systématiques comme un engrenage, l'entrevue fut très extraordinaire. Non seulement on ne s'entendit pas, mais il est douteux qu'on se comprit. Toutefois Ruskin leur confia les terrains de la Saint-George's Guild et remontant dans sa chaise de poste, avec son *gorgeous postilion*, et tout le pittoresque suranné d'un grand seigneur du XVIIIe siècle, il disparut joyeusement, dans un nuage de poussière, aux yeux de tous ces déistes, non-conformistes et quakers stupéfaits et morfondus. — C'est alors qu'ils s'aperçurent, eux aussi, qu'ils n'étaient pas agriculteurs et, comme tout autre propriétaire, ils prirent un fermier. La ferme ne prospérant pas, ils créèrent, à la place du paradis rêvé, une guinguette. C'est ainsi que ne furent appliquées, sur le terrain agricole, ni les théories du communisme ni celles de Ruskin.

Mais en même temps, sur le terrain industriel, le maître prenait sa revanche. Il avait été prévenu que, dans les pittoresques campagnes du Westmoreland, les petites industries rurales disparaissaient de jour en jour. On ne sculptait plus le bois, on ne

filait plus, on ne tissait plus la bonne toile d'autrefois. La machine, qui tourne bêtement sur elle-même et ne se meut que grâce à la vapeur pestilentielle, remplaçait les jolis gestes de la main, animée par le souffle vivant de l'homme. Il courut à ce nouveau champ de bataille pour livrer au machinisme un combat suprême. Un de ses admirateurs passionnés qui habitait le pays, M. Fleming, fit serment de rétablir le filage à la main. On chercha longtemps les outils, le rouet n'étant plus guère connu qu'à Covent Garden au moment où Marguerite chante : « Quel est donc ce jeune homme?... » On battit toute la vallée de Langdale, on fit des annonces dans les journaux. Enfin, chez une vieille femme qui avait filé, un demi-siècle auparavant, on découvrit un rouet caché comme ce fuseau que trouva la belle princesse des contes de fées, et qui, la piquant, l'endormit pour cent ans. Aussitôt, en effet, la vallée offre l'image de ce qu'elle était il y a cent ans. Ce premier rouet est porté en triomphe à travers les rues, comme le tableau de Cimabué, dans Florence. Bientôt on découvre un métier en vingt morceaux. Mais comment les recoller? Heureusement un dessin du métier qui est sculpté sur le campanile de Giotto, « la tour du berger », restitue les traditions du moyen âge, de même que demain quelques vers d'Homère dans l'*Odyssée*

apprendront aux ruskiniens à blanchir la toile qu'ils auront préparée. Peut-être cette toile est-elle un peu rugueuse. Mais on s'en console en ouvrant le volume des *Sept Lampes de l'Architecture* et en y lisant ces mots : « Il est possible pour des hommes de se transformer en machines et de ravaler leur travail au niveau de celui d'une machine, mais tant qu'ils travaillent comme des *hommes* mettant leur cœur à ce qu'ils font et le faisant de leur mieux, peu importe qu'ils soient de mauvais ouvriers : il y aura cela dans la facture, qui est au-dessus de tout prix : on verra clairement qu'il y a des endroits où l'on s'est complu davantage que dans d'autres, qu'on s'y est arrêté et qu'on en a pris soin, que là se trouvent des morceaux sans soin et hâtés,... mais l'effet du tout comparé au même objet fait par une machine ou une main mécanique sera celui de la poésie bien lue et profondément sentie aux mêmes vers récités par un perroquet. » Bientôt, en effet, cette toile, fabriquée d'abord à Langdale, ensuite à Keswick, fait vivre les vieilles femmes et les robustes ouvriers du village. La mode s'en mêle et l'on entend dire que, dans les corbeilles de mariage, on aperçoit quelquefois du *Ruskin linen*.

Une autre voix s'élève de l'île de Man. Elle dit que le filage de la laine va toujours diminuant. Les femmes quittent donc leurs rouets et leurs cottages

pour aller travailler dans les mines. Les jeunes filles n'apprennent plus à filer. Pourtant les moutons noirs de l'île donnent toujours leur laine et l'on demande de tous côtés le tissu résistant du *homespun*. Ruskin se met en campagne, trouve des capitaux, bâtit un moulin, à Laxey, et avec son lieutenant, M. Rydings, y organise des machines nécessaires pour carder la laine et blanchir le drap. Machines, disons-nous, mais machines animées par une force directe de la nature, non par une force artificielle, machines où le moteur est esthétique et immortalisé par Claude Lorrain dans son *Molino*. « Car la machine n'est proscrite de la *Guild* que là où elle remplace soit un exercice corporel qui est sain, soit l'art et la précision de la main qui sont nécessaires dans une œuvre décorative. Le seul moteur permis est une force naturelle, le vent ou l'eau (l'électricité peut-être dans l'avenir pourra être tolérée), mais la vapeur est absolument proscrite, comme étant un immense et furieux gaspillage de combustibles pour faire ce que chaque fleuve ou chaque brise fait sans dépense. » Et puisqu'on n'a plus de monnaies esthétiques, comme le beau florin de Florence, on n'usera point de monnaie. Les fermiers apporteront leur laine qui sera emmagasinée dans le moulin et ils s'en retourneront payés soit en drap, soit en fil

pour les tricots qu'on fera à la maison, soit en laine préparée pour le filage au rouet. Ces conceptions hardiment réactionnaires n'ont point fait sombrer l'industrie du *Laxey homespun*. Elles ne sont d'ailleurs rétrogrades qu'au premier aspect. Elles ouvrent sur l'avenir de curieuses échappées et quand Ruskin nous dit que toute industrie doit emprunter sa force motrice aux vents, aux fleuves, on ne peut s'empêcher de se demander si cet esthéticien n'a pas trouvé dans ses rêves la formule de tout le machinisme à venir, applicable le jour où l'électricité, en transportant les forces, aura mis la puissance immense et inutilisée des fleuves et des vents, non plus seulement au service des riverains ou des montagnards, mais à la portée de tous....

S'il a aussi vigoureusement lutté, au dehors, parmi les foules indifférentes, pour la subordination de la vie publique aux lois esthétiques, à plus forte raison leur a-t-il subordonné la sienne. Il n'est pas de ces prêtres qui, selon son expression, « vont dîner chez les riches et prêcher les pauvres ». Chez lui, à Brantwood, au bord du lac de Coniston, il a imaginé des défrichements fort coûteux afin de détourner les paysans du travail des villes qui les enlaidit et pourtant les attire. Il a donné lui-même l'exemple du labeur musculaire en bâtis-

sant un petit port sur le lac avec quelques-uns de ses disciples, entre deux traductions de Xénophon, et en réparant, avec ses étudiants d'Oxford, une route près d'Hinksey. Les railleries n'arrêtèrent point ces étranges cantonniers qui brisèrent plus de pioches et dépensèrent plus de temps que ne l'eussent fait des manœuvres ordinaires. Le Maître a pris aussi des leçons de menuiserie et de peinture en bâtiment. Par quelques-uns de ces traits, il ressemble à Tolstoï, dont il a dit : « Ce sera mon successeur », et qui a dit de lui : « C'est un des plus grands hommes du siècle ». Poursuivant jusqu'au bout sa lutte contre le machinisme, il a proscrit le gaz de sa maison et s'est opposé de toutes ses forces à l'établissement d'une voie ferrée à Ambleside dans la pittoresque contrée des lacs, qu'il habite. La haine de la vapeur lui a inspiré des arguments inattendus. Voulez-vous savoir à quoi servent les chemins de fer? a-t-il crié à ses concitoyens. Le voici :

La ville d'Ulverstone est à douze milles de chez moi, dont quatre milles de route de montagne auprès du lac de Coniston, trois à travers une vallée pastorale, cinq le long de la mer. On trouverait malaisément une promenade plus jolie et plus saine. Jadis, si un paysan de Coniston avait affaire à Ulverstone, il cheminait jusqu'à Ulverstone, ne dépensait rien que le cuir de son soulier sur la route, buvait aux ruisseaux, et s'il

avait dépensé un couple de *batz* (deux sous) quand il atteignait Ulverstone, c'était le bout du monde. Mais maintenant il ne penserait jamais à faire cela. Il marche d'abord trois milles dans une direction opposée pour trouver la station du chemin de fer, ensuite il fait en chemin de fer vingt-quatre milles pour aller jusqu'à Ulverstone, en payant deux shillings sa place. Durant ce transit de vingt-quatre milles, il gît oisif, couvert de poussière et stupide, et il a ou plus chaud ou plus froid qu'il ne voudrait. Dans les deux cas, il boit de la bière à deux ou trois stations, passe son temps, dans l'intervalle, avec quelqu'un qu'il aura trouvé, en parlant sans avoir quoi que ce soit à dire, et de telles conversations deviennent toujours vicieuses. Il arrive à Ulverstone éreinté, à moitié saoul et d'ailleurs démoralisé et de trois shillings au moins plus pauvre que le matin....

Non seulement le Maître ne permet pas aux wagons de transporter sa personne, mais il ne leur fait même pas transporter ses livres, autant du moins que cela lui est possible. Les volumes, que son éditeur envoie de sa librairie d'Orpington à sa maison de Londres, voyagent en charrettes.

Cette librairie elle-même est une application pratique des préceptes ruskiniens. Elle n'ouvre pas sur une rue sans horizon, sans ciel, et ne contient pas de machines, ni d'employés agissant machinalement, loin de tout spectacle esthétique et privés de toute initiative individuelle. Si vous prenez la route d'Orpington et si vous faites douze milles dans cette direction, vous atteignez

enfin une campagne paisible, pittoresque, égayée par les collines du Kent, et vous trouvez entre autres maisons, parmi des champs de choux et de roses — les roses qu'on voit sur la couverture des brochures de Ruskin, — un petit cottage appartenant à M. Allen. Dans ce petit cottage il y a pour 700000 francs de volumes diversement reliés et une famille tout entière occupée à les cataloguer et à les expédier à ceux qui sont curieux de les lire. Ce sont là des amis, des admirateurs, des disciples du grand écrivain. Pas d'éditeur, pas de courtiers de librairie, pas d'intermédiaires. Les mêmes mains qui emballent les livres, écrivent des traités sur la doctrine du maître ou gravent ses dessins. Lorsqu'il y a vingt ans, l'auteur de *Sesame et les Lys* décida d'être son propre éditeur et inaugura cette étrange industrie de village, en plein champ, tous les libraires crurent à un désastre proche et inévitable. Ruskin les railla ainsi : « Sans doute je pourrais tirer de mes livres quelque argent si je me résignais à corrompre les critiques des revues, à payer la moitié de ce que je gagne aux libraires, à coller des affiches sur les réverbères et à ne rien dire qui déplaise à l'évêque de Peterborough ». Et aujourd'hui le succès commercial parle assez en faveur de sa conception nouvelle. On calcule qu'en neuf ans seulement, un

seul volume, les *Sept Lampes de l'Architecture*, a rapporté 75 000 francs à son auteur. Le profit net d'une seule édition des *Modern Painters* s'est élevé à 150 000 francs. Des volumes qui datent de trente ans comme *Sesame et les Lys*, se vendent encore à raison de trois mille exemplaires par an, chaque exemplaire étant de 6 francs. Les roses de Sunnyside ont porté bonheur aux *lys* du jardin de Maud, et la librairie esthétique « établie dans les solitudes du Kent », comme une protestation contre la laideur des boutiques modernes, apparaît aussi comme la prodigieuse habileté de ce rêveur.

Ainsi les actes, chez Ruskin, ont toujours suivi de près les idées. Sa devise est *To-day*. S'il écrit, c'est comme on se bat, pour obtenir des résultats évidents, immédiats, décisifs. Et il en a obtenu, sinon autant qu'il en a cherché, du moins plus qu'aucun critique d'art n'en pourrait montrer. La première chose qui frappe l'étranger se promenant dans les salles de la National Gallery, c'est l'éclat cristallin de toutes les toiles : il s'aperçoit alors qu'elles sont toutes sous verre, comme nos aquarelles. L'atmosphère enfumée de Londres oblige les Anglais à prendre cette précaution, mais ils ne la prenaient pas, autrefois, et c'est Ruskin qui, en 1845, dans une lettre adressée au *Times*, suggéra cette idée qui finit par être adoptée. Une

chose qu'on remarque aussi bien vite, c'est la prodigieuse richesse de la Gallery en tableaux des Primitifs. Cinq salles consacrées aux écoles de Sienne et de Florence, contiennent des Botticelli, des Lippi, des Benozzo Gozzoli, des Perugin, des Ghirlandajo, des Pinturicchio, d'une exquise pureté. Notre Louvre ne nous offre point les mêmes ressources. Or, en 1845, la National Gallery ne possédait presque rien de ces maîtres et le cri de reproche que jeta Ruskin à son retour d'Italie, nous voyons comme il fut entendu. Si nous pénétrons dans la salle des Turner, nous apercevons encore mieux le plein succès de sa campagne en faveur du grand paysagiste, et si nous descendons dans les sous-sols, en y trouvant exposés les dessins ou aquarelles, et jusqu'aux plus minces croquis de l'auteur de *Didon à Carthage*, nous verrons que les *Modern Painters* ne furent pas publiés en vain. Non plus, d'ailleurs, les *Pierres de Venise*, ni les *Sept Lampes de l'Architecture*, car l'architecture anglaise tout entière a été transformée depuis que ces livres ont paru et en partie selon leurs conseils. De pseudo-grecque qu'elle était, elle est devenue d'un gothique sobre, d'une teinte hollandaise riante, d'une variété pittoresque. En particulier, les architectes du Museum d'Oxford, sir Thomas Dean et M. Woodward, se sont conformés aux

préceptes de Ruskin. Ils ont permis à leurs ouvriers d'imaginer eux-mêmes les détails de l'ornementation, de décorer à leur guise les chapiteaux et les tympans, et l'on y voit maintenant, à la place de l'acanthe classique et découpée pour ainsi dire à l'emporte-pièce, des fougères anglaises, qui révèlent toute l'inexpérience, mais toute la liberté naïve du tailleur de pierres. C'est à Oxford aussi qu'un groupe de jeunes artistes enthousiastes tentèrent, sous la direction de Ruskin, la décoration à fresque de la bibliothèque de l'*Union Debating club*. Le temps a effacé depuis ces essais faits dans de mauvaises conditions matérielles, mais ce n'est pas vainement que le maître des *Lois de Fiesole* anima de son feu sacré des hommes comme Dante Rossetti, Morris, Munro, Millais, Hunt, Woolner, Prinsep et Burne-Jones. Ceux d'entre eux qui n'étaient pas connus alors ont fait depuis assez bonne figure et les teintes d'enthousiasme jetées ce jour-là sur leurs âmes par Ruskin ont duré plus que les couleurs étendues sur les murs de l'*Union Debating club*.

Ses disciples lui font honneur. L'un d'eux, M. Giacomo Boni, s'est occupé de la conservation des monuments d'Italie et les régit selon les méthodes du maître. De ses cours de dessin au collège des adultes sont sortis des artistes : gra-

veurs, dessinateurs ornemanistes, sculpteurs sur bois; MM. George Allen, W.-H. Hooper, Arthur Burgess, Bunney, E. Cooke, W. Ward, qui l'aident aujourd'hui de leurs travaux. Les premiers préraphaélites qu'il a défendus ont triomphé. Les néo-préraphaélites, comme Burne-Jones, qu'il a encouragés dès le premier jour, sont déjà au-dessus des fluctuations d'opinion, et pour ainsi dire entrés dans l'histoire. Deux des paysagistes qu'il a le plus acclamés, Hook et Brett, sont parmi les premiers, et peut-être les premiers de leur pays. On peut dire hardiment que la moitié du grand art anglais contemporain est dû à Ruskin, tant par son ascendant sur les artistes, qui fut sérieux, que par son influence sur le public, qui fut immense. Car pour qu'il y ait un grand art dans un pays, il ne suffit pas qu'il y ait de grands artistes en puissance, il faut encore qu'il y ait des amateurs pour les admirer, pour les encourager, pour les comprendre, et — s'il faut dire le mot — pour les faire vivre. Ruskin a centuplé le nombre de ces amateurs. A ses compatriotes, il a appris à voir la nature, à regarder et à aimer les tableaux. C'est ce que même ses ennemis ne peuvent nier. Il y a déjà longtemps, miss Brontë écrivait : « Je viens de lire les *Modern Painters* et j'ai pris à cette œuvre beaucoup de plaisir nou-

veau, et j'espère quelque édification. Dans tous les cas, elle m'a fait sentir combien j'étais ignorante auparavant du sujet qu'elle traite. Jusque-là, je n'avais eu qu'un instinct pour me guider dans l'appréciation des œuvres d'art, je sens maintenant comme si j'avais marché à l'aveuglette. Ce livre semble me donner de nouveaux yeux.... » Ce n'est pas miss Brontë seule qui pourrait signer cette lettre. Ce sont tous les Anglais pour qui, depuis quarante ans, *a thing of beauty is a joy for ever*.

A la vérité, cette beauté, il ne l'a pas restituée dans la vie nationale comme il l'aurait voulu; mais pour avoir visé trop haut, il n'en a pas moins atteint certains buts. Ainsi, en 1854, il écrivit une vigoureuse diatribe contre le Palais de Cristal, « cette serre à concombres ornée de deux cheminées », et blâmant les dépenses qu'on faisait pour la nouvelle architecture de verre et de fer, il suggéra l'idée d'une société pour la préservation des vieux monuments de pierre. On ne détruisit pas le Palais de Cristal, mais on fonda la société qu'il avait demandée. De même, si l'on n'a pas coupé les rails des chemins de fer ni remisé les locomotives, on a compris, en Angleterre, qu'un paysage pouvait être un élément de joie pour les yeux, et une oasis pittoresque, une source de richesse, et il y a

peu d'années, des artistes étaient convoqués devant une commission des Pairs pour dire si telle vallée ne serait pas défigurée par un chemin de fer qu'on projetait d'y établir. Si tous les riches Anglais n'ont pas vendu leurs hôtels de Londres, afin d'aller restaurer et habiter les vieux palais de Vérone, du moins l'un d'eux, qui porte un grand nom de poète, a réalisé, à Venise, le rêve du grand esthéticien. Enfin la propagande ruskinienne en faveur des costumes pittoresques et des fêtes symboliques du bon vieux temps n'a pas échoué si complètement qu'on pourrait le croire. L'étranger qui passerait à Chelsea, le premier jour de mai, devant le collège de jeunes filles de Whitelands, et qui obtiendrait la permission d'entrer, verrait la chapelle et le hall couverts de fleurs, de fleurs envoyées par les anciennes élèves, de tous les points de l'Angleterre. C'est que, ce jour-là, l'on fête le retour du printemps. Les cent cinquante élèves, assemblées dans le hall, ont élu une des leurs *Reine de Mai*, au scrutin secret. Elle a été choisie, non pour sa beauté ni pour sa science, mais parce qu'elle s'est fait aimer. La voici qui paraît. Ses compagnes font une double haie et tendent des palmes qui forment une voûte au-dessus de sa tête, lorsqu'elle passe. Elle est couronnée de fleurs, vêtue d'une

robe archaïque, dessinée par Kate Greenaway, et parée d'une croix d'or, dessinée par Burne-Jones. Derrière elle, marche la reine de l'an passé, couronnée seulement de myosotis. Puis elle monte sur son trône, et c'est au tour de ses compagnes de défiler devant elle pour la saluer et recevoir de ses mains des cadeaux — qui sont les œuvres de Ruskin, magnifiquement reliées. Il semble qu'on entende toutes ces corolles assemblées murmurer les mots qui sont là, sous les feuilles de *Sésame et les Lys* : « Que vous le sachiez ou non, vous devez toutes avoir des trônes dans bien des cœurs et une couronne qu'on ne dépose pas. Reines vous devez toujours être, reines pour vos fiancés, reines pour vos maris et vos fils; reines d'un plus haut mystère pour le monde au-dessous de vous qui s'incline et s'inclinera toujours devant la couronne de myrte et le sceptre sans tache de la femme.... C'est peu de dire d'une femme qu'elle ne détruit pas les fleurs là où elle pose le pied, il faut qu'elle les ranime! Les campanules doivent, non s'affaisser quand elle passe, mais fleurir.... » Les prix ne sont pas distribués à la suite d'un concours, car le maître a horreur des compétitions. La Reine en dispose souverainement. Celle-ci aura un prix « parce qu'elle est fidèle à ses amies »; celle-là « parce qu'elle goûte la musique »; cette autre

« parce qu'elle est toujours gaie »; cette autre enfin « parce que la Reine l'aime bien ». Et il est particulièrement piquant, dit un témoin, de voir le sourire de reconnaissance de la Reine, lorsqu'une amie préférée passe et lui baise les mains en recevant son livre. Le matin, des chants, à la chapelle, ont précédé par des hommages au roi de l'Éternité ces hommages à une reine d'un jour. Et le soir, si celle qui a reçu en prix le *Ruskin Birthday Book* l'ouvre à la page du 1er mai, elle n'y trouvera pas, comme dans les journaux socialistes qu'on crie au même moment dans les rues, des nouvelles de la grève universelle, des récriminations contre la loi du travail de chaque jour, mais ces mots du Maître : « Si l'on fait résolument ce qui est le devoir, avec le temps on en vient à l'aimer ».

Sans doute c'est bien peu de chose que cette petite protestation dans un pensionnat perdu dans Londres, contre l'unanime indifférence et l'universelle laideur. Mais les élèves de ce pensionnat sont destinées à l'enseignement; plus d'une a déjà institué, dans son école de village, la fête esthétique de Ruskin. Les fleurs de la couronne sont fanées : les semences de l'idée germent encore dix années après, au loin, jusqu'en Irlande. Et aujourd'hui, lorsque revient le 1er mai, le tableau qui se présente à toutes ces imaginations n'est pas celui

d'un meeting enfumé où des hommes chauves, vêtus de noir, pédants et haineux, crient aux travailleurs de tous les pays : « Unissez-vous et ne travaillez pas! » quelque chose comme le tableau de la *Salle Graffard*, de M. Béraud; c'est une vision de paix, de joie et de belles parures; c'est la prédication, non des docteurs socialistes, mais de la nature, dont les premiers présents ne sont dus qu'au long, pénible et obscur labeur de la plante pendant l'hiver. Elle leur enseigne, non la grève, mais le travail; non la révolte contre les lois humaines, mais l'obéissance aux lois éternelles, que nous pouvons méconnaître, mais que nous ne pouvons pas violer.

CHAPITRE III

La franchise.

L'homme qui fit de telles choses est un homme souriant jusque dans ses douleurs, sympathique jusque dans ses tyrannies, noble jusque dans ses haines. Nous l'avons vu en extase, comme un personnage de l'Angelico, dans une prairie, ébloui par les fleurs. Nous l'avons vu combattant, comme un personnage de Michel-Ange, arrêtant, de ses muscles raidis, l'effort de toute une foule. Regardons-le maintenant, comme on regarde une figure d'Holbein, au repos, si calme qu'on peut compter toutes ses rides même les plus minuscules, si ouverte qu'on peut les lire, même les plus entrecroisées. Peut-être qu'en le considérant dans sa vie privée, dans ses rapports immédiats et personnels, nous trouverons que de celui-là aussi Dante eût pu dire : « Et si le monde savait quel cœur il eut, après l'avoir beaucoup loué il le louerait plus encore.... »

Mais le monde ne l'a pas su. Inquiet de cet enthousiaste qui bataillait, on l'a taxé d'intolérance, et suffoqué par sa joie naïve de se donner en témoin des beautés et des vérités qu'il annonçait, on a crié à l'orgueil. On a appelé contradictions les ardeurs de Ruskin pour toutes les vérités qu'il a cru découvrir les unes après les autres, inconstance ses affections pour toutes les grandes œuvres, tyrannie son zèle, égoïsme sa générosité. Si l'on veut être juste à la fois et compréhensif, on appellera tout cela d'un seul mot qui explique tout Ruskin et qui est le troisième grand trait de sa physionomie : la franchise.

« Être ἐλεύθερος, *liber* ou franc, dit-il quelque part, c'est d'abord avoir appris à gouverner ses passions, et alors, certain que sa propre conduite est droite, y persister envers et contre tous, contre l'opinion, contre la douleur, contre le plaisir. Défier l'opinion de la foule, la menace de l'adversaire et la tentation du diable, tel est chez toute grande nation le sens du mot : *être libre*, et la seule condition pour obtenir cette liberté est indiquée dans un seul verset des Psaumes : « Je marcherai en liberté parce que j'ai cherché tes préceptes ». Cette rude franchise, quand il l'applique aux autres, lui fait perdre quelquefois toute mesure et oublier toute politesse. Comme quel-

qu'un lui dit que ses ouvrages l'ont beaucoup intéressé, il répond durement : « Cela m'est bien égal qu'ils vous aient intéressé ! Vous ont-ils fait du bien ? » A une dame, présidente d'une société pour l'émancipation de la femme, qui lui demande son appui, il répond en français : « Vous êtes toutes entièrement sottes dans cette matière ». A des étudiants de Glascow qui veulent l'élire recteur contre M. Fawcett et le marquis de Bute, mais qui sollicitent de lui une explication sur ses idées politiques, qui désirent savoir au moins s'il est avec M. Disraëli ou avec M. Gladstone, il écrit : « Que diable avez-vous à faire, soit avec M. Disraëli, soit avec M. Gladstone ? Vous êtes étudiants à l'Université et vous n'avez pas plus à vous occuper de politique que de chasse au rat ! Si vous aviez jamais lu dix lignes de moi, en les comprenant, vous sauriez que je ne me soucie pas plus de M. Disraëli et de M. Gladstone que de deux vieilles cornemuses, mais que je hais tout libéralisme comme je hais Beelzébuth, et que je me tiens avec Carlyle, seul désormais en Angleterre, pour Dieu et pour la Reine ! » — Tout ce qu'il pense, il le dit, sans souci de l'effet produit, sans ménagement pour ses propres admirateurs. Un révérend endetté pour avoir bâti une église à Richmond s'avise-t-il de le solliciter ?

Il lui écrit :

Brantwood, Coniston, Lancashire, le 19 mai 1886.

Monsieur,

Vous me faites rire en vous adressant à moi, qui suis précisément l'homme du monde le moins disposé à vous donner un farthing! La première chose que je dise aux hommes et aux enfants qui se soucient de mes conseils est : « Ne faites pas de dettes! Mourez de faim et allez au ciel, — mais n'empruntez pas. Essayez d'abord de mendier, — je ne défendrais pas, si c'était réellement nécessaire, de voler. Mais n'achetez pas de choses que vous ne puissiez payer! »

Et de toutes les espèces de débiteurs, les pieuses gens qui bâtissent des églises sans pouvoir les payer sont les plus détestables fous, à mon avis. Ne pouvez-vous pas prêcher et prier derrière une haie ou dans une carrière de sable, ou dans une charbonnière, d'abord?

Et de toutes les variétés d'églises qu'on bâtit ainsi sottement, les églises bâties en fer sont pour moi les plus damnables.

Et de toutes les sectes de croyants, Hindous, Turcs, idolâtres de plumes, et adorateurs de Mumbo Jumbo, de soliveaux et de feu, qui ont besoin d'églises, votre moderne secte évangélique anglaise est pour moi la plus absurde, la plus entièrement inacceptable et insupportable! Toutes choses qu'on aurait pu trouver dans mes livres, — et toute autre secte que la vôtre l'eût fait, — avant de me donner la peine de le récrire.

Toujours, néanmoins, et en disant tout cela, votre fidèle serviteur,

John Ruskin.

Voilà le côté abrupt de cette franchise, où il pousse plus de ronces que d'herbes bienfaisantes

et nourricières. Encore faut-il noter que le maître ne se ménage pas plus lui-même qu'il ne ménage les autres. Bien souvent, dans les *Præterita*, il parle des « folies et des absurdités » de sa jeunesse ; il raille le style pompeux des *Modern Painters* et du temps où s'il avait à dire à quelqu'un que sa maison brûlait, il n'eût jamais dit : « Monsieur, votre maison brûle », mais : « Monsieur, la demeure dans laquelle je présume que vous avez passé les plus belles années de votre vie est consumée par les flammes.... » Il réimprime hardiment ses textes défectueux, tout en confessant ses erreurs, et ayant parlé de M. Gladstone avec le sans-gêne que l'on sait, sans bien le connaître, il efface d'une édition suivante les phrases violentes, mais laisse un espace blanc, en souvenir du jugement injuste, dit-il, qu'il a porté. Il se rend justice et aussi à la vanité de la littérature. En 1870, lorsque ses amis l'adjurent d'écrire au roi de Prusse pour détourner les canons allemands des cathédrales gothiques de France, qu'il admire par-dessus toutes, il s'y refuse, appelant ses amis de « vains amis qui s'imaginent qu'un écrivain a quelque pouvoir d'intercession » auprès du souverain peu sentimental de la Germanie. Toutefois, il souscrit largement pour le fonds des subsistances pour Paris, avec l'archevêque Man-

ning, John Lubbock et Huxley. Enfin, le jour où il lui semble que la critique d'art ne peut sérieusement améliorer l'art d'un pays, ni même rendre l'impression que des œuvres médiocres, il ne songe pas un instant qu'on pourra retourner cet aveu contre lui, contre les trente volumes où il a mis sa vie, et il proclame hautement ce qu'il vient de découvrir : « Vous m'avez envoyé chercher pour vous parler d'art et je vous ai obéi en venant. Mais la principale chose que j'aie à vous dire, c'est qu'on ne doit pas parler sur l'art. Aucun vrai peintre ne parle jamais, ni n'a jamais parlé beaucoup de son art. Le plus grand ne dit rien.... » C'est là une des nombreuses phrases de ses livres qui ont fait crier à la contradiction et considérer le Maître des *Pierres de Venise* comme un Bonghi ou un Chamberlain de l'esthétique. Et en effet il s'est contredit, parce qu'il a pensé des choses différentes sur le même sujet à différentes époques. Nous en sommes tous là, seulement nous ne les disons point. Puis nous ne commençons pas, d'ordinaire, à imprimer dès quinze ans, et ceux d'entre nous qui écrivent encore à soixante-huit ans avec toute leur vigueur d'esprit sont rares. Ruskin s'est hâté de dire ce qu'il pensait, sans retenue, et il n'a cessé de penser. Il n'a pas attendu pour écrire d'être sûr que ses idées fussent fixées, et plus tard

il ne s'est point privé d'écrire quand il s'est aperçu qu'elles ne l'étaient point. Partout où il a cru voir luire une lumière nouvelle, il a marché vers elle. S'étant parfois avancé sans prudence, il a reculé sans honte, n'ayant en vue qu'une chose : la vérité. Sa faiblesse serait le lot de bien des auteurs s'ils avaient sa franchise. Chacun de nous se *contre-pense*; ne le blâmons pas trop s'il s'est contredit.

Mais voici où sa franchise devient bienfaisante. C'est lorsqu'elle lui ouvre les yeux sur les misères qui environnent la tour d'ivoire du dilettante, de l'esthéticien, et sur le devoir précis où il est de sortir et de les secourir. Nous avons vu le côté de la franchise qui mène à la diatribe : voyons celui qui mène à la charité. En mars 1863, se trouvant dans les Alpes, à Mornex, au milieu de paysages reposants et splendides, Ruskin s'interroge et se demande s'il a le droit de jouir en paix de sa passion pour la nature. Il écrit à un ami : « La solitude est très grande et cependant la paix dans laquelle je vis à présent est seulement semblable à celle où je me trouverais si j'étais enterré dans une touffe d'herbe sur un champ de bataille arrosé de sang, car si peu que je relève la tête, le cri de la terre est dans mes deux oreilles.... Je suis très mal et tourmenté entre le désir du repos et de la vie heureuse et le sens de ce terrible appel du crime

humain à qui il faut résister et de la misère humaine qu'il faut secourir.... » Alors il s'arrache aux contemplations égoïstes; il songe qu'il y a des paysans dans les paysages et non pas seulement des paysagistes. Il ne regarde plus Turner. Il lit les économistes, les trouve absurdes dans leur satisfaction universelle, et va tenter en plein Manchester un fougueux assaut contre la théorie du « laissez faire, laissez passer... ». Il écrit sa *Fors Clavigera*, lettre mensuelle adressée aux travailleurs de toutes les classes, et y développe ses doctrines sociales. Mais il n'est pas de ceux qui croient avoir agi quand ils ont parlé. Il reconnaît loyalement qu'il s'est trompé en donnant des conseils au lieu de donner l'exemple. C'est alors qu'il fonde et soutient la *Saint-George's Guild*; qu'il donne à miss Octavia Hill des maisons pour l'œuvre des logements ouvriers; qu'il subventionne de tous côtés les entreprises sociales. Un jour vient où les cinq millions que lui a laissés son père ont disparu, transformés en bijoux dans les musées et en pain dans les taudis. Il prend alors ses Turner et les jette héroïquement dans le gouffre de la misère. Ceci est l'occasion d'une noble manifestation de ses admirateurs, qui se cotisent pour sauver un ou deux chefs-d'œuvre du naufrage. Ils ne sauvent pas le magnifique *Napoléon* de Meissonier qui ornait sa chambre et qui

disparaît avec le reste. Mais tant qu'il n'a pas tout donné, il ne croit pas avoir assez fait encore, ni payé sa « rançon ». La terrible franchise qui, chez lui, prend toute liberté s'exhale en termes très vifs : « Je suis là, essayant de réformer le monde, dit-il un jour à un de ses amis dans son appartement d'Oxford, et cependant je devrais commencer par moi-même. J'essaie de faire l'œuvre d'un saint Benoît, mais il faudrait que je fusse un saint. Et cependant je suis là à vivre entre un tapis de Turquie et un Titien et à boire autant de thé — là-dessus il en prit une seconde tasse — que je puis en avaler ! »

C'est justement ce dont nous nous apercevons, lui a écrit une fois une dame de ses disciples. J'adhérerai à la compagnie de Saint-Georges quand vous y adhérerez vous-même. Par-dessus tout, vous nous recommandez de remplir nos devoirs envers notre terre natale, envers notre province, nos champs et d'y vivre, en les cultivant. Or, pardonnez mon indiscrétion, mais où sont votre maison et votre jardin? Je sais que vous avez acheté des demeures, mais vous n'y demeurez pas. Presque chaque mois, vous datez vos lettres d'un endroit nouveau — qui est un rêve de délices pour nous, — tandis que nous autres, nous restons attachés à la maison, veillant sur les vies qui nous sont confiées.

Et lorsque nous lisons vos reproches, il nous semble que nous sommes des soldats dans les tranchées de Sébastopol, recevant des ordres de leur général qui est à dîner à son club à Londres. De plus, je suis tout à fait d'accord avec vous pour détester les chemins de fer, mais je vous soupçonne d'en user et quelquefois de les prendre. Moi, je ne le fais jamais. Vous êtes, dans vos livres, comme un clergyman en chaire. Il peut invectiver la congrégation et la congrégation ne peut répondre. Mais voici qu'elle répond !...

A cette vive attaque, le prophète ne se dérobe pas. Il insère la lettre de la congréganiste récalcitrante dans le plus prochain numéro de *Fors* et y répond :

On m'accuse de n'avoir pas de *home*. C'est trop vrai. Mais c'est parce que mon père, ma mère et ma nourrice sont morts, parce que la femme dont j'espérais faire ma femme est mourante et parce que l'endroit où j'aurais rêvé de demeurer est rendu matériellement inhabitable par la violence des voisins, — c'est-à-dire par la destruction des champs dont j'avais besoin pour penser et de la lumière dont j'avais besoin pour travailler.... Quant aux chemins de fer, j'en use constamment, chère madame, peu d'hommes en usent plus que moi. J'use de chaque chose qui passe à ma portée. Si le diable se tenait à mon côté en ce moment, je m'en servirais comme d'une note noire dans un tableau. La sagesse de la vie consiste à empêcher tout le mal qu'on peut et à

user de celui qui est inévitable, dans le meilleur but possible. J'utilise ma maladie pour un travail que je dédaigne dans la santé; j'utilise mes ennemis pour l'étude de la philosophie, de la bénédiction et de la malédiction, et les chemins de fer pour tout ce qu'ils peuvent m'apporter d'aide, — attendant toujours, plein d'espoir, le moment où l'on trouvera leurs quais enterrés, comme les anciens camps romains, — dans nos champs anglais....

L'ironie résiste mal à ce cri de douleur, mais le Maître n'a rien caché de ce qui pouvait alimenter la verve sans cesse renaissante de ses détracteurs.

Il devait porter cette éclatante et pénétrante loyauté d'observation dans les profondeurs de la conscience et du cœur, là où sont les sentiments inavoués et les doutes inexplorés, là où toute lumière blesse et où toute blessure tue. Il devait l'appliquer aux deux choses qui souffrent le moins l'analyse : la foi et l'amour. Son premier amour, il l'a disséqué dans ses *Præterita* en termes froids et mordants comme l'acier : « J'admire, s'écrie-t-il avec le regret d'un passionné, quelle sorte de créature je serais devenu, si à ce moment l'amour avait été avec moi au lieu d'être contre moi, si j'avais eu la joie d'un amour permis et l'encouragement incalculable de sa sympathie et de son admiration! » mais il ajoute aussitôt loyalement

envers la destinée : « De telles choses ne sont pas permises dans ce monde. Les hommes capables de la plus haute passion imaginative sont toujours secoués par elle sur des vagues furieuses. Ceux qui peuvent y trouver une eau tranquille et non brûlante sont d'une autre espèce.... » — Sa foi, il croyait la posséder encore, sinon telle qu'il l'avait puisée dans la lecture des Psaumes sous les groseilliers de Herne Hill, du moins telle que son admiration pour George Herbert et les Vaudois l'avait faite. Il se rappelait bien qu'un dimanche, à Gap, il avait « rompu le sabbat », en ascensionnant, après le service, dans les montagnes aimées. Et cette victoire de sa passion pour la nature sur ses devoirs religieux lui était demeurée un souvenir cruel. Douze ans après, il avait osé dessiner le dimanche. Puis le dégoût des étroitesses des sectes, qu'on lui avait appris à aimer, la vue de plus en plus nette des beautés esthétiques du catholicisme qu'on lui avait appris à abhorrer, les doutes que la science sème sur nos chemins à tous, l'avaient plongé dans cette incertitude que Mallock, son disciple, a dépeinte dans sa *New Republic* : « Suis-je un croyant? Non, car je suis un sceptique aussi. Autrefois je pouvais prier chaque matin et j'allais à mon travail de la journée, raffermi et réconforté. Mais maintenant je ne peux plus prier. Vous avez

emporté mon Seigneur et je ne sais où vous l'avez mis.... » C'est au plus dur moment de cette torture incessante, mais inavouée, que, par un étrange hasard, l'amour vint le forcer à voir clair en lui-même et à faire de sa franchise l'usage qu'il redoutait le plus. Il était à Oxford. Une jeune femme pour laquelle son attachement était connu et qui passait même pour sa fiancée, se mourait. Elle avait des sentiments religieux qui s'étaient ravivés durant les dernières années de son existence et, depuis longtemps déjà, elle ne voulait plus songer au mariage projeté avec « l'incrédule ». Il demanda à la revoir. Mourante, elle lui fit faire, à son tour, cette question : « Êtes-vous au moins encore assez croyant pour dire que vous aimez Dieu plus que moi? » — Il regarda attentivement à l'horizon de sa pensée. Comme le marin durant une traversée obscure, il ne voyait briller aucun feu de salut, ni sur les rives du Presbytérianisme qu'il venait de quitter, ni sur celles du « Christianisme catholique » [1] où il allait aborder quelques années plus tard. Loyalement, héroïquement, il répondit : Non! Et la porte resta fermée sur lui.

L'homme qui se dénonce à lui-même si franche-

1. Dans le sens le plus large. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici de l'Église catholique romaine.

ment ses propres faiblesses n'hésite pas à se réjouir de son œuvre, quand il la croit bonne. Et c'est encore de la modestie, sinon comme l'entend l'hypocrisie mondaine, du moins comme on peut l'entendre avec lui. Pour Ruskin, en effet, la modestie ne consiste nullement à douter de sa propre capacité ou à hésiter à soutenir son opinion, mais à bien comprendre la relation qu'il y a entre ce dont on est capable et ce dont les autres sont capables, à mesurer exactement, et sans l'exagérer, sa propre valeur. « Car *modestie* est la vertu des *modes* ou *limites*. Arnolfo reste modeste en disant qu'il peut bâtir un beau dôme à Florence. Dürer aussi en écrivant à quelqu'un qui a trouvé une faute dans son œuvre : « Cela ne peut pas être mieux fait », car il le voyait clairement, et dire autrement eût été manquer de franchise. La personne vraiment modeste admire d'abord les autres avec ses yeux pleins d'émerveillement ; elle est si enchantée d'admirer les œuvres des autres qu'elle ne prend pas le temps de se lamenter sur les siennes ; et ainsi, connaissant le doux sentiment du contentement, sans tache, elle ne craint pas de se complaire à sa propre droiture comme à celle des autres, mais dit simplement : « Que ce soit de moi, ou de vous, ou de tout autre, peu importe ! Cela aussi est bien. » — En écrivant ces lignes, Ruskin a cru graver sa pensée : il

a reflété sa physionomie. Car nul ne fut moins avare d'admiration, ni plus prodigue d'encouragement. Les *Modern Painters* furent « respectueusement » dédiés non à un prince, non à un grand écrivain, mais « aux paysagistes de l'Angleterre, par leur sincère admirateur ». — « Si vous comparez, dit très bien M. Collingwood, la carrière de Ruskin, comme critique, à celles des Jeffries et des Giffords, vous trouverez que s'il a fait des erreurs, ce furent toujours celles d'encourager trop facilement, jamais de décourager trop vite. » Ce n'est peut-être pas là un titre aux yeux de nos jeunes critiques, fort enclins à rayer d'un trait de plume la somme de toute une vie de travail chez un artiste, mais c'est une leçon pour eux. Si, par hasard, Ruskin se croyait en conscience obligé de maltraiter un artiste dont il estimait le caractère, il le maltraitait, mais en même temps il lui écrivait une lettre particulière pour lui en exprimer ses regrets et lui témoigner l'espérance que « cela ne ferait aucune différence dans leur amitié ». Ce qui lui attira cette réponse d'un de ces artistes : « Cher Ruskin, la première fois que je vous rencontrerai, je vous assommerai, mais j'espère que cela ne fera aucune différence dans notre amitié ».

L'entrain et la naïveté de ses admirations sont proverbiales. A chaque artiste nouveau qu'il étudie,

à chaque œuvre importante qu'il analyse, il prescrit à ses auditeurs de se souvenir que cet artiste est le plus grand qui ait jamais vécu, cette œuvre la plus parfaite, sans lui-même se souvenir qu'il a déjà donné cette place unique à cent autres de la même espèce. Pendant un certain temps, ce fut une mode, à Oxford, parmi les profanes, de demander aux *ruskiniens* : « Quel est le plus grand peintre de tous les siècles, aujourd'hui? Hier, c'était Carpaccio.... » Le professeur s'enthousiasmait aussi pour les œuvres de ses élèves, leur attribuant mille mérites imaginaires, déclarant, par exemple, qu'il avait rencontré une jeune Américaine qui dessinait admirablement, si bien qu'après avoir dit jadis qu'aucune femme ne pourrait bien dessiner, il était tenté de penser que nul ne pourrait dessiner, sinon les femmes. Et le même jour, il avait découvert deux jeunes Italiens, à ce point pénétrés de l'esprit de leur art primitif, que « jamais mains semblables ne s'étaient posées sur un papier depuis Luini et Léonard... ».

Cet enthousiasme s'exhale quelquefois en éclats comiques. On conçoit quel est le dédain du maître pour l'instruction qu'on donne d'ordinaire dans les écoles populaires, pédante et dogmatique, sans souci de former l'habileté manuelle ni d'exciter le goût esthétique chez l'ouvrier. Un jour, un maçon

occupé à bâtir quelque annexe à Brantwood manque d'argent et lui demande une avance. Ruskin la lui donne, puis lui présente un reçu pour qu'il le signe. Beaucoup d'hésitation et d'embarras suivent ce geste si simple, et l'ouvrier finit par dire, en son dialecte : *Ah mun put ma mark!* Il ne savait pas écrire! Alors Ruskin se lève, tend les deux mains au maçon stupéfait et lui dit : « Je suis fier de vous connaître! Je comprends maintenant pourquoi vous êtes un parfait ouvrier! »

A certains de ces traits, inattendus et paradoxaux, on pourrait parfois s'imaginer que la physionomie du maître est un masque et son originalité une parure dont il s'enveloppe, à la façon des *Esthètes*, ses ennemis personnels, qu'il a très fort et très constamment blâmés. Il n'en est rien. Sa franchise, en même temps qu'elle lui inspira les plus absolues contradictions et les plus étranges violences, l'a gardé de toute affectation. Aucun homme ne vécut plus bourgeoisement de la vie de famille, de *gentleman farmer*, de voisin aimable et attentif, conservant sa glacière bien froide et sa serre bien chaude pour donner de la glace ou du raisin aux habitants du village, lorsqu'ils en ont besoin, mais ne mettant rien ni dans son costume, ni dans ses manières, ni dans sa maison, qui puisse les étonner. Aucune recherche « esthétique » de cos-

tume, de mobilier, ni d'architecture. Il n'a ni sur la tête le grand feutre de William Morris ni à la main le tournesol de *Cyril* et de *Vivian*. Il aime que chaque chose soit belle, mais avant tout appropriée à son usage : « N'employez pas des charrues d'or, ni ne reliez des livres de comptes avec de l'émail. Ne battez pas le blé avec des fléaux sculptés; ne mettez pas de bas-reliefs sur des meules de moulin », dit-il à ses disciples. Il vit dans les meubles d'acajou de ses parents. Lorsqu'il a fait construire le moulin de Saint-Georges, à Laxey, il a songé à ce qu'il fût solide et confortable, pour remplir honnêtement son métier de moulin et n'y a mis aucun ornement. Sa propre habitation de Brantwood est simple, carrée, commode, tapissée de plantes grimpantes, mais sans aucune recherche de style. Rien n'y est de mauvais goût, mais rien n'y est affecté.

Cette simplicité souriante et cette modestie personnelle ont frappé, de tous temps, ceux qui l'ont approché, dans l'intimité. « Je vous dirai, écrit M. James Smetham à un ami — après une visite à Denmark Hill, en 1858 — qu'Il a une grande maison avec une loge, un valet de chambre, un valet de pied et un cocher et de grandes salles, resplendissantes de tableaux, principalement des Turner. Son père est un beau vieux gentleman avec un gros toupet de cheveux gris, des sourcils tout hérissés

et en éveil, qui a une manière co fortable de venir à vous avec ses mains dans ses poches et de vous mettre à votre aise, en répondant à vos remarques : « Oui, les œuvres en prose de John sont assez bonnes ». Sa mère est une vieille dame de soixante-quinze ans, haute en couleur, digne et fort richement vêtue, qui connaît Chamonix mieux que Camberwell, évidemment une *bonne* vieille dame. Elle malmène « John » et soutient ses propres opinions, le contredit ouvertement; et il reçoit tout cela avec un respect doux et une gentillesse qui font plaisir à constater. — Je voudrais pouvoir vous reproduire une bonne impression de « John » et vous donner l'idée de sa parfaite douceur et modestie. Certainement il s'emporte parfois en faisant une remarque, et en vous contredisant, mais seulement parce qu'il croit que c'est la vérité, sans aucun air de dogmatisme ou de vanité. Il est différent *at home* de ce qu'il est dans une conférence, devant un public mélangé, et il y a une spirituelle douceur dans l'expression à demi timide de ses yeux; et en vous saluant comme en buvant avec un (si j'ai bien entendu) : « A votre santé! » il avait un regard qui m'a suivi,... un regard comme mouillé de larmes.... »

Mais, dans une conférence, en public, il ne charme pas moins ses auditeurs par cette espèce

de magnétisme personnel, qui lui fit tant d'amis parmi les ouvriers de Londres ou les paysans de Coniston. Regardons-le monter dans la chaire d'Oxford, en 1870 par exemple. Depuis longtemps la salle est bondée, tous les coins pris d'assaut par les étudiants qui, pour l'entendre, ont déserté les autres cours, ou leurs *luncheons*, ou, ce qui est à peine croyable, leur cricket. Il y en a dans les fenêtres, il y en a sur les armoires. Çà et là, des dames, parfois aussi nombreuses que les étudiants, des Américaines qui ont passé l'Atlantique pour voir celui que Carlyle appelle l'*ethereal Ruskin*. Les portes restent ouvertes, bloquées par la foule qui reflue au dehors. Quand le maître paraît, tout Oxford l'acclame. Ceux qui ne l'ont jamais vu se hissent sur la pointe du pied et aperçoivent un homme grand et svelte qu'un cortège de disciples accompagne, comme un philosophe d'Athènes. Ce n'est peut-être pas très régulier, mais il semble occuper la chaire de l'irrégularité. Les cheveux, longs et touffus, sont blonds; les yeux, d'un bleu lumineux, changeants comme les flots, la bouche fine, ironique, plus mobile que l'arc qui lance le trait, le teint vif, les sourcils forts. Toute la physionomie également faite pour l'enthousiasme et le sarcasme, pour refléter la passion qui consume ou la contemplation qui apaise : figure de batailleur

et d'extasié. Il salue légèrement et cérémonieusement, échange des signes avec ses amis épars dans l'assistance, dispose autour de lui une foule de menues choses bizarres : des minéraux, des monnaies, des dessins, des photographies, des « diagrammes », comme il les appelle, pour servir à sa démonstration, puis il rejette sa longue robe noire de professeur et il semble que son orthodoxie universitaire s'en aille avec elle. Il apparaît vêtu d'une redingote bleue, avec des poignets blancs épais, un col entonnoir, à la Gladstone, une lourde cravate bleue, sa marque distinctive, tenue simple d'ailleurs, sans bagues ni breloques, mais d'une élégance grave et surannée.

Il parle et tout d'abord on croit qu'un clergyman s'est introduit dans la salle et fait une lecture sacrée. C'est qu'il lit en effet des passages écrits avec soin : il cadence ses phrases, balance ses périodes, contient ses mains, éteint ses regards. Peu à peu toutefois, en se relisant, il se ranime. Son exaltation lui revient comme au jour où il écrivit. Il oublie de regarder les feuilles mortes qui sont là, sur sa table, et regarde les figures vivantes des auditeurs. L'approuvent-ils jusqu'ici ? Il ne peut continuer sans le savoir. Il le leur demande, leur fait lever les mains en signe d'assentiment. Enhardi, il attaque le fond du sujet, improvise, s'arrête,

montre ses diagrammes. C'est, par exemple, une tête de lion d'un sculpteur pseudo-classique, à laquelle il oppose une tête de tigre du *Zoological garden*, dessinée par Millais. A la vue des contrastes, on éclate de rire. Mais ce n'est point assez : il faut donner une idée pittoresque des choses. Alors le maître se livre : il perd toute retenue. S'il parle sur les oiseaux, il contrefait celui qui s'envole et celui qui se pavane. S'il explique que la gravure est l'art de l'égratignure, il imite le chat donnant un coup de griffe. L'auditoire huerait tout autre que lui, mais on sent qu'il agit sous l'empire d'une idée. Il ne déclame pas : il clame sa vérité, celle qu'il a découverte tout à l'heure : il ne se montre pas, il démontre. Il entasse les observations : il multiplie les arguments. Botanique, géologie, exégèse, philologie, tout lui est bon pour prouver sa thèse. A ce moment il ne plaide plus : il prophétise, et les gens qui prennent des notes renoncent à les coudre entre elles. Il a perdu son plan, mais il a gagné son auditoire. Cette série confuse de pensées claires et ingénieuses, intrigue et subjugue. Est-ce instinct? Est-ce science? Est-ce rouerie? Est-ce génie? On ne sait, mais on écoute et l'on suit avec joie, quoique dans des cahots perpétuels, cette route qui tourne sans cesse, et, à chaque tournant, nous fait apercevoir une vallée nouvelle,

un horizon inattendu. Enfin l'on sent qu'on arrive, qu'on s'élève, la vue s'étend de plus en plus, et, au milieu des applaudissements, la conférence, commencée sur un détail microscopique, finit sur une idée générale. — De l'humble village caché au creux d'un vallon, votre guide, l'*edelweiss* au chapeau, vous a conduit, par mille lacets, sur quelque haut sommet d'où l'on découvre le monde....

Mais le guide, un jour, s'est arrêté au pied de ces montagnes tant de fois conquises. Et voici comment apparaît maintenant le vieillard dont la voix ne retentit plus en public, vu dans sa retraite de Brantwood adossée à des rochers et à des bois sauvages *(brant-wood)*, au bord du lac de Coniston où il est venu vivre après la mort de ses parents, parce que rien n'y trouble ses rêves : « Ruskin, écrit Mme Thackeray Ritchie, me paraît avoir été moins pittoresque jeune homme que maintenant dans ses derniers jours. Peut-être les cheveux gris ondoyants lui vont-ils mieux que les sombres boucles, mais les yeux ardents, parlants, doivent avoir toujours été les mêmes, ainsi que les tons de cette voix délicieuse avec sa prononciation légèrement étrangère de l' « r » qui nous sembla si familière la seconde fois qu'il nous reçut à Coniston, longtemps, longtemps après notre première rencontre. Le voyant après quinze ans, je fus frappée du

changement en mieux qui s'était fait en lui, de l'aspect brillant, éclatant, sauvage, qu'un homme acquiert en vivant parmi les bois et les montagnes et les pures brises.... Ce soir-là, le premier que nous passâmes à Brantwood, les salles étaient éclairées par les rayons obliques du soleil couchant que reflétait le lac. Mme Severn (la cousine de Ruskin) s'assit à sa place, derrière une fontaine à thé, d'argent, tandis que le maître de la maison, tournant le dos à la fenêtre, dispensait cet aliment spirituel et temporel que peuvent seuls se figurer ceux qui ont été ses hôtes : du beau pain de froment et des gâteaux écossais en couronnes et en croissants craquants; et une truite du lac et des fraises, telles qu'elles croissent seulement sur les pentes de Brantwood. Étaient-ce là des coupes de thé seulement ou des coupes de fantaisie, de sentiment, d'inspiration? Et tout en croquant et en buvant à longs traits, nous prêtions l'oreille à un certain chant impossible à décrire, passant des notes graves qui le commencèrent aux vibrations les plus douces et les plus charmantes.... Comment se rappeler une jolie causerie qui est finie? Vous pouvez vous rappeler la chambre où elle eut lieu, la forme des fauteuils, mais la causerie prend des ailes et disparaît.... Le texte était que les fraises doivent être mûres et douces, que là était un cri-

térium qu'on pouvait appliquer aux qualités de chaque détail de la vie, et ce critérium, avec une certaine malice gracieuse, hospitalière, spirituelle, impitoyable, il commença de l'appliquer à une chose, à une personne et à une autre, aux toilettes, aux aliments, aux livres.... »

Ce grand charmeur a déjà ses légendes. On dit qu'un jour, étant entré par hasard chez un joaillier, à Londres, il fut reconnu et qu'on étala devant lui toutes les pierres précieuses en le priant d'en révéler les mystères. Alors debout, au milieu des acheteuses attentives, l'auteur de *Deucalion* parla. Il parla avec la science du nain qui ravit l'or du Rhin, mais avec le charme des ondines qui le gardaient. Il dit et le secret du rubis — en héraldique *gueules* — qui est la rose persane, couleur d'amour, de joie et de vie sur la terre, la fleur dont le bouton servit de modèle à l'alabastre de parfum versé par Madeleine aux pieds du Sauveur; et le secret du saphir — en héraldique *azur* — qui est le type de l'amour et de la joie dans le ciel, pierre semblable au rubis, mais d'une autre couleur : « sous ses pieds était une plinthe de saphir », dit l'Écriture; et le secret de la perle, qui est la soumission de la lumière, symbole de la patience, couleur de la colombe qui apporte la nouvelle que les eaux sont soumises — *la Marguerite*, en héral-

dique normande — le gris, couleur inférieure en blason, mais d'un grand prix, car l'humilité ouvre les portes du paradis et l'on a dit que les murs en étaient de jaspe, mais que chaque porte était formée d'une perle. Il conta leurs naissances obscures et lentes au sein de la terre ou des mers, puis se tournant vers les belles mondaines, il leur dit quelque chose comme ceci :

Est-ce sensé de mettre nos affections en ces pierres, de les aimer, de les tenir pour précieuses? Oui, certainement, pourvu que ce soient elles que nous aimions et que nous tenions pour précieuses, elles et non nous-mêmes. Adorer une pierre noire parce qu'elle est tombée du ciel peut ne pas être tout à fait sage, mais c'est à mi-chemin de la sagesse, qui est d'adorer le ciel même. Il n'est pas tout à fait fou de penser que les pierres *voient*, mais il l'est tout à fait de penser que les yeux ne voient pas. Il n'est pas tout à fait fou de penser que le jour où l'on réunira les joyaux, les murs du palais seront maçonnés de vie sur eux comme sur leur pierre angulaire, mais il est fou de croire que le jour de la dissolution, les âmes du globe tomberont en poussière, avec l'émeraude, et qu'aucune spiritualité ne restera, impavide, sur les ruines. Oui, belles dames, aimez les bijoux et prenez soin d'eux, mais aimez vos âmes plus encore et prenez-en soin pour le jour où le Maître rassemblera tous ses joyaux!

Les belles clientes du joaillier écoutaient encore ces paroles que ne leur avait dites aucun de leurs danseurs : le prophète n'était plus là. Il s'était

acheminé vers un *grill-room*, et comme, tout en lunchant, il continuait de parler, peu à peu les assistants laissèrent leurs sandwiches et leurs *buns* et se groupèrent autour de lui, silencieux, pour recevoir cet aliment spirituel qu'il leur dispensait.

Ainsi la légende veut qu'il n'ait pas enseigné seulement dans les synagogues, mais aussi sur les places publiques, au milieu de la vie profane et de ses soins vulgaires. Elle veut aussi qu'il apparût soudainement là où il y avait une âme d'artiste à réconforter, un enthousiasme à ne pas laisser éteindre. Un matin, au Louvre, deux lecteurs assidus de ses œuvres, mais ignorants de ses traits, se trouvaient devant les *Pèlerins d'Emmaüs* que l'un d'eux s'appliquait à copier. Un vieillard s'approche, lie conversation, leur parle du tableau de Rembrandt, leur avoue qu'il l'a copié lui-même autrefois, s'anime, semble rajeunir au souvenir des temps héroïques de l'art, et voici que dans ses yeux passe un éclair qui les fait frissonner.... Puis il les invite à déjeuner à son hôtel et ce n'est qu'en rompant le pain qu'ils découvrent que le Maître est devant eux : Ruskin ! Et sûrement ils se disent en s'en allant, comme les pèlerins du vieux tableau qu'ils contemplaient deux heures auparavant : « Notre cœur n'était-il pas ardent

quand il parlait et qu'il nous expliquait les Esthétiques saintes? »

On conte enfin qu'une nuit, à Rome, Ruskin rêva qu'il était devenu frère franciscain et qu'il se dévouait à cette grande communauté qu'il a célébrée dans son chapitre sur Santa Croce. Peu de temps après ce songe, comme il montait l'escalier du Pincio, il s'entendit implorer par un vieux mendiant assis sur les marches. Il lui donna son offrande et allait continuer sa route, lorsque le mendiant lui saisit la main pour la baiser. Ruskin alors se penche vivement et embrasse le vieillard. Le lendemain, il voit entrer chez lui ce loqueteux, les larmes aux yeux, qui le prie d'accepter une relique précieuse, un morceau de drap brun, ayant appartenu, assure-t-il, à la robe de saint François. N'était-ce pas le saint lui-même, dit un biographe, qui était apparu à son disciple dans l'art d'interpréter les voix de la nature? Quoi qu'il en soit, Ruskin se rappela son rêve et courut aussitôt en pèlerinage au couvent du saint d'Assise, rêvant d'y faire de grandes choses. On était au temps des fauchaisons. Il y fit les foins.

Il ne pouvait mieux choisir son patron, et nous ne pouvons l'assimiler à un plus pur modèle. Comme saint François, Ruskin fit de jolis miracles. Il fit écouter sa philosophie non des oiseaux à la

vérité, mais des femmes du monde, — ce qui est peut-être plus difficile. Il ne fit pas pousser des roses sur la neige, mais il mit dans les froides âmes britanniques ces fleurs vermeilles de l'enthousiasme qu'on est maintenant surpris d'y rencontrer. Il ne commanda pas aux saisons, mais un jour qu'il avait demandé que les peintres fissent des pommiers en fleurs, toutes les murailles de l'Academy se couvrirent de pommiers en fleurs. On le raconte ainsi du moins, et le souvenir attendri que le maître a laissé chez les uns, les sourires extasiés qu'il a semés sur les lèvres des autres, ont peut-être fait naître bien des légendes. Mais ce n'est pas un sort commun, même chez les grands hommes, que de s'envelopper vivants du voile gracieux des légendes. Les nuages ne s'assemblent d'ordinaire qu'autour des plus hauts sommets.

Peut-être le sommet de Coniston, l'*Old man of Coniston*, nous paraîtra-t-il plus haut encore, quand la mort aura aux nuées profanes de la fiction ajouté sa suprême et sainte obscurité. Peut-être alors les touristes innombrables, pour lesquels Ruskin changea en pains les pierres de Venise et en fleurs les joyaux de Pallas Athéné, voudront-ils voir le lieu où a vécu l'homme qui fit vivre tant d'âmes, où a brillé le feu où se sont allumés tant de flambeaux.

Peut-être alors les chemins de fer qu'il a si fort combattus y amèneront-ils de toutes les parties du monde ces pèlerins de l'Esthétique. Peut-être enfin, si, comme tout le présage, le laid triomphe avec la science sa complice, et l'économie politique son alliée, nous considérerons comme un personnage fabuleux celui qui lutta seul, contre tout un monde, non pour la vérité qui a ses prophètes, non pour la justice qui a ses apôtres, non pour la religion qui a ses martyrs, mais pour celle de toutes les idées qui n'a pas eu d'autres champions et ne connaîtra peut-être plus d'autres victoires, — pour la beauté.

DEUXIÈME PARTIE

SES PAROLES

Parmi tous les étonnements que provoque en nous cette physionomie, le plus grand sans doute est celui que nous cause sa popularité. Un philosophe qui se fait lire des foules, au XIXe siècle, voilà qui n'est point banal. Mais si ce philosophe se trouve être un esthéticien, et si les œuvres d'art forment le sujet ou le prétexte de ses ouvrages, le phénomène devient tout à fait surprenant. Car de tous les genres littéraires la critique d'art est, par une singulière fortune, celui peut-être que les auteurs aiment le mieux aborder, mais dont les lecteurs se défient le plus, assurés qu'ils sont, par tant et de si décisives expériences, d'y trouver le plus souvent un

verbiage pédant et superficiel. Et si, pour expliquer la popularité des livres ruskiniens et leur charme auprès des femmes mêmes et des enfants, on ajoute qu'à la vérité ils ne traitent point tous de questions d'art, mais parfois aussi des plus émouvants problèmes de l'économie politique, le phénomène devient miracle, et l'explication passe en étrangeté le fait.

Pour en trouver une meilleure, écoutons ses paroles. Écoutons-les non pas encore avec l'intention d'y découvrir une pensée directrice qui y circule et les coordonne, mais d'abord, sans système, au hasard, afin de guetter selon quels procédés neufs, sous quelles formes multiples, par quels détours inaperçus, Ruskin a fait courir à cette pensée esthétique, à cette religion de la beauté, le peuple le moins artiste de la terre. Écoutons-les toutes, sans distinction : paroles de la vingtième année et paroles de la soixante-seizième année, paroles destinées à prouver, paroles destinées à dépeindre, paroles destinées à émouvoir, paroles de l'écrivain, paroles du conférencier et paroles du guide, c'est-à-dire paroles qui viennent vous trouver au coin du feu d'hiver, alternant avec les crépitements des

branches dans l'âtre, paroles qui furent prononcées dans une assemblée vibrante aux impressions réflexes sur l'orateur, ou paroles que vous lirez seulement au pied des monuments lointains, sur les marches des campaniles ou sur les rampes des montagnes, — paroles qui instruisent, paroles qui évoquent, paroles qui entraînent, ou au contraire vous arrêtent et vous retiennent immobiles sous une voûte cachant une immensité ou sur une tombe cachant un néant.... En analysant quelques-unes de ces paroles, nous comprendrons peut-être pourquoi elles furent tant écoutées.

CHAPITRE I

L'analyse.

On dit qu'en 1851, des fermiers de l'Écosse voyant aux devantures des librairies une brochure intitulée : *Notes sur la construction des bergeries*, par John Ruskin, et pensant y trouver quelques utiles conseils pour procurer un logement sain à leurs moutons, donnèrent leurs deux shillings et emportèrent la brochure. Ils y trouvèrent une thèse théologique, prêchant la doctrine d' « un seul troupeau et un seul pasteur », et se terminant par l'espoir que l'Angleterre deviendrait une nouvelle Jérusalem.

Ainsi, dès le titre d'un ouvrage de Ruskin, l'attention est en éveil et la logique en déroute. L'enseigne est splendide et incompréhensible. Quoi de plus beau que *Deucalion*, titre si concis qu'il sert d'adresse télégraphique à son éditeur, que la *Reine de l'Air*, *Munera Pulveris*, la *Mesnie de l'Amour*, la *Couronne d'olivier sauvage*, *Sésame et les Lys*,

Aratra Pentelici, *Ariadne Florentina*, ou encore *Sur le vieux chemin* et *Nos pères nous ont dit...!* Mais quoi de moins clair? Est-il même possible de conjecturer ce qu'on trouvera sous ces pavillons multicolores, claquant au vent? Et si l'on passe aux sous-titres, quel éclaircissement attendre de ceux-ci pour *Sésame et les Lys* : « 1° *Des trésors des rois*; 2° *Des jardins des reines*; 3° *Le Mystère et les Arts de la vie* »? ou de celui-ci pour *Hortus Inclusus* : « *Messages de la Forêt vers le Jardin* »? Mais parce qu'il répugne à l'esprit humain qu'un fait ou qu'un mot étrange soit sans explication, on cherche et le plus souvent on trouve. Parfois le sens du titre nous est donné dès la préface, comme dans *Jusqu'à ce dernier*, et parfois il faut attendre la dernière page, comme dans *Munera Pulveris*. Ici, il est emprunté à une ode d'Horace, et là à une parabole de l'Évangile. Le *Repos de Saint-Marc* est une allusion aux reliques de l'église de Venise et la *Mesnie de l'Amour*, essai d'ornithologie, à un vers du *Roman de la Rose*, où il est dit de l'Amour qu' « il étoit tout couvert d'oisiaulx ». Tantôt il est pris dans une vieille gravure florentine du labyrinthe (*Ariadne florentina*) et tantôt dans un poème de Keats (*A Joy for ever*). Ruskin, sentant lui-même combien quelques-uns de ses titres étaient déroutants, a tenté de mettre ses lecteurs sur la voie, et,

dans *Fors Clavigera* — série de lettres mensuelles adressées aux ouvriers, de 1871 à 1884, — il y a trois pages consacrées à cette ingrate besogne, au bout desquelles on croit soupçonner que *Fors*, racine de *Fortune*, signifie destin, que *Clavi* signifie à la fois la clef nécessaire pour ouvrir la porte de la vérité (Clavis), la massue d'Hercule nécessaire pour combattre le mal (Clava) et le gouvernail qui fixe la direction de la vie (Clavus); enfin que *gera*, de *gero*, veut dire : « qui porte ». Mais à quoi bon tant d'étymologies? Les titres des ouvrages d'un écrivain qui combat perpétuellement pour l'art et contre l'état social moderne, sont des cris de guerre. Pourvu qu'ils retentissent, qu'importe ce qu'ils signifient? Savaient-ils bien le sens de ce qu'ils disaient, tous ceux qui se sont rués à l'assaut au cri de : *Montjoie et Saint-Denis!*

Si, le pavillon examiné, on passe aux marchandises qu'il couvre, on continue à être choqué par leur désordre et attiré par leur richesse. Nul plan d'ensemble, nulle ordonnance suivie, tout au plus une « tendance comme la loi de la forme, dans le cristal ». — « Le sujet que je veux traiter devant vous est branché et, pire que branché, réticulé en tant de directions diverses que je sais à peine quel rejeton suivre et à quel nœud d'abord m'accrocher. » Alors, il s'accroche à tous à la fois. D'un bond,

vous atteignez le sujet même; seulement, étourdi de la chute, vous n'apercevez pas bien quel il est. Jeté dans cette exposition universelle des idées, vous vous mettez à rayonner dans tous les sens, inquiet de vous perdre et charmé de vous promener. Ce n'est pas que les étiquettes manquent. Il y en a plus que chez tout autre écrivain. Chaque phrase est numérotée, et les ruskiniens se disent entre eux : « Vous souvenez-vous du paragraphe 25 du chapitre VI du volume II des *Pierres de Venise*? » ou encore : « Méditons le paragraphe 243 d'*Aratra Pentelici*! » Vous apercevez, de tous côtés, des cloisons, des grilles, des compartiments qui semblent séparer les sujets les uns des autres : n'en croyez rien. Il est tels chapitres que vous trouverez réimprimés dans plusieurs volumes différents; il en est d'autres qui, anticipant sur les suivants ou revenant sur ceux qui les ont précédés, dérangent toute l'économie du volume. « Ceci, avoue-t-il de temps en temps, appartient à une autre partie de mon sujet. » Ses livres se pénètrent comme nos budgets et sa composition s'enchevêtre comme ces graphiques de la marche des trains que s'évertuent à déchiffrer, dans les gares, les voyageurs désœuvrés. « Un de mes amis me reproche douloureusement le caractère décousu de ma *Fors Clavigera*, et insiste pour que j'écrive à la place un livre ordonné,

mais il aurait aussi bien fait d'insister auprès d'un bouleau croissant de la fente d'un rocher, afin qu'il fixât d'avance la direction de ses branches. Les vents et les torrents les arrangeront selon leurs fantaisies sauvages; tout ce que l'arbre peut faire, c'est de croître, gaiement s'il est possible, tristement si la gaieté est impossible et de laisser les dents noires et les cicatrices mordre le blanc rosé de son tronc là où le voudra la destinée.... »

A la vérité, dans ses premiers ouvrages : les *Modern Painters*, les *Sept Lampes de l'Architecture*, les *Pierres de Venise*, on saisit une intention de composition, d'ailleurs maladroite, et les matériaux se classent sinon avec ordre, du moins avec une apparente symétrie. Mais après ces grandes assises de son œuvre, le plan est absent et la composition amorphe. Partout Ruskin vous parlera de tout : *of many things*, comme il avait sous-intitulé un de ses volumes des *Modern Painters*, ce qui fit beaucoup rire et est pourtant le seul titre exact qu'il leur ait jamais assigné. Si vous attendez d'un livre une thèse unique et liée sur un seul objet défini, si vous n'êtes pas résolu, en l'ouvrant, à laisser là tout appétit de logique et tout instinct de classification, il ne faut pas vous hasarder dans ce merveilleux dédale. *Sésame* n'aura pas de vertu pour vous y introduire, ni *Ariadne* de fil pour vous y guider.

On s'y hasarde pourtant, parce que, si l'ensemble est confus, chaque idée particulière qu'on y démêle paraît plus claire et mieux définie que dans aucun traité d'esthétique ordinaire. On n'y est pas invité à méditer sur quelque axiome comme celui-ci : « Le but de l'art est de retrouver dans les objets extérieurs son propre moi », ou c'est « l'interprétation de la belle nature ou de la belle force au moyen de leurs signes les plus expressifs », ni à tirer de longues déductions de cette pensée que « le beau est la splendeur du vrai », propositions que le lecteur se garde d'autant plus de contester qu'il les a moins comprises. Non. On est en face d'une thèse simple et concrète, comme celle-ci par exemple :

L'art de Bellini est centralement représenté par deux tableaux, à Venise : l'un, la Madone dans la sacristie des Frari, avec deux saints à ses côtés et deux anges à ses pieds; le second, la Madone avec quatre saints, au-dessus du second autel de San Zaccaria.

A leur sujet, observez ceci :

D'abord, ils sont tous deux travaillés avec des matériaux entièrement consistants et permanents. L'or qui s'y trouve est représenté par la peinture, non posé avec de l'or réel. Et cependant la peinture est si solide que quatre cents ans ont passé sur elle sans que, autant que je puisse voir, aucune altération malheureuse d'aucune sorte y soit survenue.

Secondement, les figures des deux tableaux sont dans une paix parfaite. Aucun mouvement n'a lieu, excepté celui des petits anges jouant d'instruments de musique,

mais d'un geste ininterrompu et sans effort, comme dans un rêve. Un chœur d'anges chantants par La Robbia ou Donatello eût été attentif à sa musique ou ardemment transporté par elle comme dans un effort passager : dans les petits chœurs de chérubins, par Luini, dans l'*Adoration des Bergers*, de la cathédrale de Côme, nous sentons même, à leur anxiété consciencieuse, qu'ils pourraient bien faire une fausse note s'ils étaient moins attentifs. Mais les anges de Bellini, même les plus jeunes, chantent avec autant de calme que les Parques filent.

Laissez-moi ici vous faire remarquer que ce calme est l'attribut de la plus haute espèce d'art. L'introduction d'un incident vigoureux ou violemment émouvant est toujours un aveu d'infériorité.

Tels sont les deux premiers attributs de l'art le meilleur. Une facture impeccable et une parfaite sérénité, une action continue, non pas momentanée — ou une inaction entière. Vous devez être intéressé à la vie même des créatures, non à ce qui leur arrive.

Ensuite, le troisième attribut de l'art le meilleur est qu'il vous incline à songer à l'âme de la créature et par conséquent à sa physionomie plus qu'à son corps.

Et le quatrième est que, dans la physionomie, vous devez être toujours amené à voir seulement la beauté ou la joie, jamais la bassesse, le vice ou la douleur.

Telles sont les quatre conditions essentielles du plus grand art. Je les répète pour qu'elles soient aisément apprises :

1. Une main-d'œuvre impeccable et durable;
2. La sérénité dans le repos ou dans l'action;
3. La figure considérée comme le principal, non le corps;
4. Et la figure affranchie de tout vice ou douleur.

Voilà une thèse posée. Tout lecteur sait ce qui va se débattre et à quels résultats plastiques, tangibles, à quelles modifications de ses jugements et des œuvres futures, mène le parti qu'on prendra. Il prévoit que Michel-Ange, avec ses académies contournées, que Raphaël avec ses figures neutres et muettes sur des corps si parlants, que Ribera avec l'expression douloureuse de ses faces, seront proscrits par cette définition du grand art et que les primitifs au contraire et certains artistes de la première renaissance seront donnés en modèles. S'il aime par-dessus tout le mouvement des membres déployés, le choc des grappes humaines, les grands effets de rides et de contractions des muscles faciaux, il prendra parti contre l'esthéticien. Mais, en prenant parti contre sa thèse, il rendra du moins hommage à sa clarté. Il le désapprouve, donc il l'a compris.

L'ayant compris, il le suivra sans ennui, si le professeur d'art veut le faire pénétrer plus profondément encore dans le sujet et porter de la clarté dans sa propre impression esthétique, qu'il va être obligé de débrouiller en l'analysant, afin de défendre sa thèse. Cette thèse, par exemple, est, dans un de ses livres, que la pire forme de trompe-l'œil architectural est la tromperie sur la main-d'œuvre, c'est-à-dire la substitution du moulage fait à la

machine au travail de la main. Cette tromperie est déshonnête, dit-il. Pourquoi? Interrogez vos impressions : elles vous répondront.

L'ornement a deux sources de charme entièrement distinctes : l'une, dérivée de la beauté abstraite de ses formes, que pour le moment nous supposerons être égale, que ces formes soient façonnées à la main ou à la machine; l'autre, le sentiment de la peine et de l'attention humaines qui ont été dépensées sur lui. Combien est grande cette dernière influence, nous pouvons peut-être en juger, en considérant qu'il n'y a pas de touffe de mauvaises herbes poussant dans la fente d'une ruine qui n'ait une beauté à tous les points de vue presque égale et à quelques-uns immensément supérieure à celle de la sculpture la plus parfaite de cette ruine, et que tout l'intérêt que nous prenons à l'œuvre du sculpteur, tout notre sentiment de sa richesse, bien qu'elle soit dix fois moins riche que les nœuds d'herbe poussés à côté d'elle; de sa délicatesse, bien que mille fois moins délicate, de sa splendeur, quoique un million de fois moins parfaite, résultent de la connaissance que nous avons que c'est là l'œuvre d'un pauvre, maladroit et laborieux être humain. Son vrai charme tient à ce que nous découvrons en elle le témoignage des pensées, des intentions, des épreuves et des défaillances de cœur, — et aussi des réconforts et des joies du succès : un œil exercé peut retrouver la trace de tout cela, mais en admettant même que ce soit obscur, cela est présumé ou sous-entendu.... Je suppose ici qu'un ornement travaillé à la main ne puisse généralement être distingué de celui fait par la machine, pas plus qu'un diamant ne peut être distingué d'un strass; oui, j'admets que ce dernier puisse faire

illusion pour un moment à l'œil du maçon comme l'autre à l'œil du joaillier et qu'on ne puisse le découvrir que par l'examen le plus minutieux. Cependant, exactement de même qu'une femme de bon goût ne porterait pas de faux bijoux, de même un constructeur qui se respecte dédaigne les ornements en faux.

Vous avez compris ce qui se passe en vous en face de telle ou telle œuvre. Ce n'est pas assez. Il faut comprendre ce qui s'est passé en celui qui l'a créée. Non pour lui prêter des idées ou des sentiments qu'il n'a pas eus, ce que Ruskin trouve puéril et ce qui fit pourtant le thème de toute une école critique pendant cinquante ans, mais afin de déterminer simplement dans quel sens se dirigea son effort, ce qu'une étude approfondie des œuvres suffit à indiquer. Pour vous convaincre de la faute des architectes modernes, qui remplacent l'homme par la machine, Ruskin vous a invités à vous interroger vous-même, à vous rendre un compte exact de vos sentiments devant les œuvres, — à faire, en quelque sorte, votre examen de conscience esthétique. Pour mieux sentir la grandeur des artistes anciens, de leurs mythes et de leurs imaginations religieuses, il faudra faire quelque chose de plus difficile encore : la psychologie esthétique de cet ancien, — du Grec, par exemple. Il comparera le Grec à l'enfant et se demandera ce que

voit, ce que cherche, ce que désire et ce que rêve l'enfant :

Autant que j'ai pu moi-même l'observer, le caractère distinctif de l'enfant est de toujours vivre dans le présent tangible; prenant peu de plaisir à se souvenir et rien que du tourment à attendre; également faible dans la réflexion et dans la prévision, mais possédant de façon intense le présent actuel, le possédant en vérité, de façon si intense, que les douces journées de l'enfance paraissent aussi longues que plus tard le paraîtront vingt jours, et appliquant toutes ses facultés de cœur et d'imagination à de petites choses, de façon à les pouvoir transformer en tout ce qu'il veut. Confiné dans un petit jardin, il ne rêve pas être quelque part ailleurs, mais il en fait un grand jardin. En possession d'une cupule de gland, il ne la méprisera pas, ni ne la jettera, ni n'en désirera une d'or à la place. C'est l'adulte qui fait cela. L'enfant garde sa cupule de gland comme un trésor, et dans son esprit, il en fait une coupe d'or, de telle sorte qu'une grande personne qui se tient près de lui tout émerveillée, est toujours tentée de lui demander à propos de ces trésors, non pas : « Qu'est-ce vous voudriez avoir de mieux que cela? » mais : « Qu'est-ce qu'il vous est possible de voir en cela? » Car pour le regardant, il y a une disproportion risible et incompréhensible entre les paroles de l'enfant et la réalité. Le petit être lui dit gravement, en tenant la gaine de gland, que « ceci est une couronne de reine ou un bateau de fée » et, avec une délicieuse effronterie, il s'attend à ce que vous croyiez la même chose. Mais notez que le gland doit être là et dans sa main à lui : « Donnez-le-moi, alors, j'en ferai quelque chose de plus pour moi ». Tel est toujours le propre mot de l'enfant.

C'est aussi le mot par excellence du Grec : « Donnez-le-moi. Donnez-moi quelque chose de défini, ici, sous mes yeux, et je ferai avec cela quelque chose de plus. »

L'exemple est topique; mais autant que de clarté il est plein de charme et ces subtiles enquêtes de psychologie, si elles ont servi à l'esthéticien pour se faire mieux entendre, sont surtout venues en aide au lecteur pour lui rendre plus facile la tâche d'écouter. Sans digression, Ruskin nous a pourtant reposés de la thèse d'art en nous faisant assister à des jeux sans prétention et à des discours sans dogmatisme. Creuser jusqu'à sa signification intime une œuvre plastique devant laquelle on s'est arrêté, ce n'est donc point fatiguer, c'est distraire, c'est relayer les yeux par le cerveau et la sensibilité par l'entendement. On se lasse de voir et d'admirer les aspects extérieurs des choses sans rien connaître de leur structure, de leur histoire, de leurs fonctions ou de leurs symboles. Lorsque vous êtes au bord de la mer depuis plusieurs heures, et que vous regardez venir et s'en aller les bateaux d'un port, yachts ou tartanes, barques de pêche ou de cabotage, admirant obscurément ces choses vulgaires et les suivant involontairement des yeux, vous ne craignez pas que l'analyste vienne murmurer à votre oreille la cause de votre obscure admiration et de votre involontaire sympathie :

L'avant d'un bateau est naïvement parfait : il est complet, sans un effort. L'homme qui le fit ne sut pas qu'il faisait quelque chose de beau, pendant qu'il en infléchissait les planches en des courbes mystérieuses qui varient à l'infini. Sous sa main, cela devient l'image d'une coquille marine, comme si le sceau des flux des grandes marées et des courants de l'Océan était imprimé sur son galbe délicat. Il le laisse là, quand tout est fait, sans un mouvement d'orgueil : ce n'est qu'un travail simple, mais qui empêchera l'eau d'entrer; — et dès lors, chaque planche est une destinée et porte des vies d'hommes tissées dans les nœuds de son bois comme la voilure porte leur mort dans ses plis. Et aussi c'est une merveille, si l'on songe à la grandeur de la chose accomplie. Aucune autre chose sortie des mains humaines n'a tant produit de résultats. Les machines à vapeur et les télégraphes servent, il est vrai, à transporter et à communiquer : ils soulèvent des poids pour nous et portent des messages avec moins de peine qu'il n'en eût fallu autrement. Cette économie de peine cependant ne constitue pas une faculté nouvelle : elle accroît le pouvoir que nous possédons déjà. Mais dans cet avant de bateau est le don d'un autre monde : sans lui, quels murs de prison pèseraient autant sur nous que cette bordure blanche et gémissante des vagues! Quels êtres incomplets nous serions, enchaînés, comme Andromède, à nos rochers, ou bien errant le long des rivages sans fin, à consumer notre énergie, sans pouvoir la mettre au service de personne et languissant en couvant des yeux les vagues indomptables! Les clous qui lient ensemble les planches de l'avant du bateau sont les rivets de la fraternité du monde. Leur fer fait plus que tirer du ciel sa foudre : il conduit l'amour tout autour de la terre....

Et lorsque vous êtes sur des montagnes où la flore est riche et variée, et qu'à chaque pas, dans les pierriers, sur les hauts plateaux, dans les fentes des rochers calcaires, dans les combes humides et le long des gaves, vous rencontrez des corolles que ne désigne point l'étiquette gourmée des expositions d'horticulture, vous ne voulez pas seulement voir, mais savoir, et si, pour le pur artiste, il y a bien quelque charme à cheminer parmi des plantes et des fleurs sans en connaître autre chose que ceci qu'elles sont belles, comme à traverser un salon plein d'élégantes inconnues, — cependant, le passant, d'ordinaire, aime à s'informer. Parmi toutes ces anonymes beautés, vous regrettez de n'avoir aucun botaniste à vos côtés pour mettre des noms sur les figures des fleurs et sous leurs formes, des idées. La vue est satisfaite : elle a joui longuement, la fleur va tomber des doigts si l'intelligence n'y trouve sa pâture. Mais l'historien, caché au détour d'un rocher, paraît et parle :

Aucune tribu de fleurs n'a eu une aussi grande, aussi variée et aussi saine influence sur l'homme, que ce grand groupe des Drosidae, influence résultant non tant de la blancheur de quelques-unes de leurs fleurs ou de l'éclat des autres que de cette forte et délicate substance de leurs pétales, qui leur permet de prendre des formes d'une inflexion élastique impeccable, soit en coupes comme le safran, soit en clochettes épa-

nouics comme le vrai lys, soit en clochettes semblables à la bruyère, comme la jacinthe, soit en étoiles brillantes et parfaites, comme l'épi de la Vierge, ou bien, lorsque ces fleurs sont affectées par l'étrange reflet de la nature du serpent, qui forme le groupe *labié* de toutes les fleurs, se résolvant dans des formes d'une symétrie gracieusement fantastique, dans le glaïeul. Placez à leur côté, leurs sœurs Néréides, les nénuphars, et vous aurez en elles l'origine des formes les plus exquises du dessin ornemental, et les mythes floraux les plus puissants qu'aient jamais connus jusqu'ici les esprits humains, parus sur les bords du Gange ou du Nil, de l'Arno ou de l'Avon.

Considérez, en effet, ce que chacune de ces familles a signifié pour l'esprit de l'homme. D'abord, dans leur noblesse, les lys ont donné le lys de l'Annonciation; les asphodèles, la fleur des Champs-Élysées; les iris, la fleur de lys de la chevalerie et les Amaryllidées « le lys des champs » du Christ; tandis que le jonc, toujours foulé aux pieds, devient l'emblème de l'humilité.... La couronne impériale et les lys de toutes les espèces qu'énumère Perdita forment la première tribu; qui, donnant le type de la pureté parfaite dans le lys de la Madone, ont influencé par leur forme charmante tout le dessin décoratif de l'art religieux italien; tandis que l'ornement de guerre fut continuellement enrichi par les courbes des triples pétales du *giglio* florentin et de la fleur de lys française, de telle sorte qu'il est impossible de mesurer leur influence pour le bien au moyen âge, en partie comme symbole du caractère de la femme, et en partie comme symbole de la splendeur et du raffinement de la chevalerie, à leur plus haut point, dans la cité qui fut la fleur des cités.

Des champs vous êtes entré dans un musée,

comme on le fait dans mainte petite bourgade d'Italie, sur la colline fleurie de Fiesole ou dans l'île dépeuplée de Torcello, par exemple, et, des jeunes moissons, chaudes de soleil, vous avez passé sans transition aux vieilles et froides pierres où les mousses mêmes ne veulent plus croître. Elles aussi, tout d'abord, ne parlent qu'aux yeux. Vous admirez le modelé, le relief, le jeu des ombres sur ces débris, parfois le galbe d'un geste nu et la noblesse d'une draperie chiffonnée, mais à moins d'être un praticien vous-même, votre attention se détourne si votre curiosité intellectuelle n'est point attachée. Ces débris au fond de ces salles froides, gisant sur les marbres noirs des musées britanniques ou dressés dans les niches des glyptothèques allemandes, sont si loin de la vie! Ils touchent si peu à tout ce que nous savons de l'économie du monde, à tout ce que nous ressentons de ses passions ou de ses douleurs, à tout ce que nous aimons de ses plaisirs.... Ils y touchent! nous dit alors l'esthéticien qui a laissé là ses iris et qui sur la pierre morne et froide, sur un fragment de draperies sculptées, pose un doigt qui fait jaillir de la masse l'idée qui l'agita :

Toute noble draperie, soit en sculpture, soit en peinture (sans tenir compte pour le moment de la couleur ni du tissu), remplit, pour autant qu'elle est quelque

chose de plus qu'une nécessité, l'une de deux grandes fonctions. Elle est l'interprète du mouvement et de la gravitation. Elle est le meilleur moyen d'exprimer le mouvement que vient de faire et que fait la figure, et elle est presque le seul moyen d'indiquer à l'œil la force de gravité qui s'oppose à ce mouvement. Les Grecs exagéraient les arrangements de draperies qui expriment la légèreté de l'étoffe et suivent le geste de la personne. Les sculpteurs chrétiens, se souciant peu du corps ou le condamnant et faisant tout reposer sur l'expression, employèrent la draperie d'abord comme un voile, mais ils aperçurent bientôt en elle une capacité d'expression que les Grecs avaient ignorée ou méprisée. Le principal élément de cette expression était l'entière suppression de toute agitation dans ce qui était si éminemment susceptible d'être agité. Du haut des formes humaines, la draperie tombait d'aplomb, balayant lourdement le sol et cachant les pieds, tandis que la draperie grecque s'envolait souvent à partir de la cuisse. Les étoffes épaisses et massives des vêtements monacaux, si complètement opposées à la gaze légère des vêtements antiques, donnaient l'idée de la simplicité de la division aussi bien que de la lourdeur de la chute. Et ainsi, la draperie en vint graduellement à représenter l'esprit du repos comme auparavant elle avait fait celui du mouvement, — d'un repos saint et sévère. Le vent n'avait pas de prise sur le vêtement, pas plus que la passion sur l'âme, et le mouvement de la figure ne faisait qu'incliner en une ligne plus douce le calme du voile tombant, la figure étant suivie par lui comme un lent nuage par une languissante pluie : on ne le voyait se dérouler en ondulations plus légères que s'il accompagnait la danse des anges.

Ainsi traitée, la draperie est vraiment noble; mais parce qu'elle est l'interprète de choses différentes et

plus élevées. Comme révélant la gravitation, elle a une majesté spéciale, car elle est littéralement le seul moyen que nous ayons de représenter pleinement cette force naturelle de la terre (car l'eau qui tombe est moins passive et moins définie en ses lignes). De même aussi, dans les voilures, elle est belle parce qu'elle exprime la force d'un autre élément invisible....

A ces mots, le champ des idées s'élargit : l'horizon recule. Car pour aider à la compréhension d'une œuvre d'art, pour nous retenir un instant de plus devant un détail de sculpture, Ruskin met le monde physique tout entier à contribution, comme il a mis tout à l'heure le monde moral. Ici, dans le pli d'un voile et dans sa chute, il voit la loi mystérieuse qui régit les mondes et là, dans la courbe d'un pétale, il a vu la fleur qui annonce un Dieu. Toutes les notions scientifiques ou morales accumulées par les siècles se groupent naturellement autour de l'objet qu'il examine avec vous. Pour lui plus que tout autre

> Le bruit de l'Océan tient dans un coquillage,

et tout grain de poussière est le Sésame enchanteur des palais du Savoir. Son appareil récepteur est circulaire comme ceux dont on fait usage pour la photographie panoramique. Où qu'il se place, il découvre l'ensemble des phénomènes naturels et des sympathies humaines; sur quelque coupe

qu'il se penche, elle reflète l'universalité des choses qui passent sur nos têtes. Une poésie saine, scientifique, nourrissante, naît de ces simples rapprochements. Il ne crée ni n'invente, ni ne découvre, ni ne suppose : il relie des idées et passe rapidement d'un point de vue à d'autres qu'on ne soupçonnait point si proches : il unit des sympathies obscures. Il se tient à un point central où aboutissent les conclusions de la science, de l'art, des religions et des philosophies, et brusquement, d'un seul coup, comme on ferme un circuit électrique, il met ces idées en communication. Un éclair jaillit.... On dit : Qu'est-ce que cette force nouvelle? Ces deux idées étaient sans mouvement, sans courant, sans poésie. Il n'y a rien de nouveau, sinon qu'on les a rapprochées, toutes chargées d'infini, et qu'il y a vie là où il n'y avait que notions inertes. Carlyle écrivait, le 19 avril 1861 : « Vendredi dernier, on me persuada d'aller entendre une conférence de Ruskin à l'institution d'Albermale Street, une conférence sur les *feuilles d'arbres*, considérées comme objets physiologiques, pittoresques, moraux et symboliques. La conférence passe pour avoir fait *fiasco*, et en effet cela est vrai au point de vue *conférence*, mais seulement à cause de l'EMBARRAS DES RICHESSES, un cas assez rare. Ruskin nous a jeté, comme à coups de canon, ses idées sur les

feuilles, idées multiformes, curieuses, géniales, et, en fait, je ne me rappelle pas avoir jamais entendu dans cette célèbre salle de conférences aucune jolie chose bien apprêtée qui m'ait plu autant que cette chose chaotique. » — C'est que le chaos ne peut être évité avec une semblable méthode, et l'attention finit par être lassée par ce déballage de richesses hétéroclites. Ruskin, dans sa manie de tout étreindre, en arrive à ressembler à cet enfant que rencontra saint Augustin sur une plage, qui prétendait faire tenir la mer dans le trou qu'il avait creusé. On se fatigue à passer d'une notion à une autre; devant ces évocations de toutes les sciences et de tous les dogmes, l'intelligence nourrie, la mémoire surchargée, se refusent à une plus longue tension. On est rassasié d'idées.

CHAPITRE II

L'image.

Alors se lèvent des images.... Comme il sait faire comprendre, Ruskin sait faire voir, et à l'instant où le lecteur lassé, inattentif, va se dérober à la dialectique, le ressaisir par l'imagination. Il nous a montré l'intellectuel dans ce qui n'est, au premier abord, que sensible. Il va rendre sensible ce qui semble, d'ordinaire, purement intellectuel. Il a traduit les images des peintres en idées; il va traduire les idées des philosophes en images. Pour raconter, il montre; pour prouver, il peint. S'il plaide en faveur de la simplicité de la composition dans le paysage historique, il ne se contente pas de vous dire que « l'impression est détruite par une multitude de faits contradictoires, et que l'accumulation est facilement discordante », que le peintre « qui s'efforce d'unir la simplicité à la magnificence, et de guider de la solitude vers les fêtes, et d'opposer à la mélancolie la gaîté, doit

nécessairement aboutir à une confuse inanité », et cela parce que « chaque espèce de spectacle a son sens particulier, et que toute introduction d'un sentiment nouveau et différent affaiblit la force de l'impression première et que le mélange de toutes les émotions doit produire de l'apathie, comme le mélange de toutes les couleurs produit du blanc », — ce qui serait de la question une vue intéressante, mais abstraite. Il expérimente sa thèse esthétique sur un exemple sensible, un paysage qu'il a vu, et alors passe dans son argumentation une vision magnifique et rapide que reconnaîtront bien tous ceux qui ont cheminé un peu tard sur la voie Appia :

Il n'est peut-être rien sur la terre de plus impressionnant que la campagne de Rome, au soleil couchant. Imaginez, pour un moment, que vous êtes jeté, seul, hors de tous les bruits et de tous les mouvements du monde vivant, dans cette plaine inculte et dévastée. La terre cède et s'émiette sous votre pied, si légèrement que vous marchiez, car sa substance est blanche, creuse et cariée comme des débris d'ossements humains. L'herbe longue et noueuse ondule et tressaute faiblement au vent du soir et ses ombres mouvantes tremblent fébrilement le long des tertres des ruines qui se dressent dans la lumière du soleil. Des monticules d'une terre pulvérulente se soulèvent autour de vous, comme si les morts qui sont au-dessous, s'agitaient dans leur sommeil. Des blocs épars, d'une pierre noire, débris anguleux de puissants édifices dont pas une

pierre ne reste posée sur l'autre, gisent sur ces morts pour les empêcher de surgir.... Une brume violacée, lourde de miasmes, s'étend horizontalement le long du désert, voilant les épaves spectrales de ces ruines massives, tandis que sur leurs déchirures, repose la rouge lumière du soir, ainsi que sur des autels qu'on a violés, un feu qui va mourir. La chaîne bleue des monts Albains se dresse sur la solennelle étendue d'un ciel vert, clair et quiet. Des nuages sombres se tiennent immobiles le long des promontoires des Apennins, comme des tours d'alarme. Se dirigeant de la plaine vers les montagnes, les aqueducs ruinés s'enfoncent dans l'ombre, arche après arche, comme des files obscures et innombrables de pleureurs funéraires qui quitteraient le tombeau d'une nation.

« Maintenant, faisons à ce paysage quelques modifications « idéalistes », dans le goût de Claude... », dit Ruskin, et la dissertation continue. Mais dorénavant la pensée de l'auteur et l'attention du lecteur ont un tableau qui les repose et les aide à se fixer. De cette sorte, pas plus qu'on n'a perdu de vue les lois mystérieuses de la nature ou les nécessités morales de la vie, quand on regardait les plis tombants d'une tunique grecque ou le délicat ouvrage à la main d'un meneau gothique, on ne perdra de vue les spectacles pittoresques si l'on vient à faire de l'esthétique pure, de la science, de l'histoire ou de la sociologie. On ne quittera pas le domaine des formes et des couleurs parce qu'on entrera dans celui des idées. On ne laissera point

l'Art parce qu'on étudiera l'homme, car ce n'est pas seulement la vie d'un tableau qu'a retracée Ruskin, c'est aussi le tableau de la vie.

Voici celui de la vie vénitienne, à la fin du xv[e] siècle, ou plutôt une vue de Venise, comme Turner ou Ziem l'auraient pu rêver. Elle apparaît brusquement dans la trame d'une comparaison entre deux coloristes : Giorgione et Turner. Ruskin veut montrer quelle influence ont sur l'œil et l'âme d'un peintre ses premières impressions d'enfance, le milieu coloré où il vit, et, pour le mieux montrer, il rappelle à ceux qui l'auraient oublié ce milieu :

Une cité de marbre, ai-je dit? non, plutôt une cité d'or pavée d'émeraudes. Car, en vérité, chaque pinacle et tourelle brillait et brûlait chargé d'or ou repoussé de jaspe. — Au-dessous, respirait longuement la mer immaculée en des remous de flots verts. Profonds, majestueux, terribles comme la mer, les hommes de Venise se mouvaient dans l'empire du pouvoir et de la guerre; pures comme les piliers d'alabastre, se tenaient ses mères et ses filles; — des pieds au front, nobles en tout, passaient ses chevaliers. La lueur sombre bronzée de l'armure rouillée par la mer jaillissait, comme une menace, sous les plis de leurs manteaux couleur de sang. Impassible, fidèle, patient, implacable, — chaque mot un arrêt du destin — siégeait son Sénat. Dans leur espoir et dans leur honneur, bercés par le flux des vagues autour de leurs îles de sable sacré, chacun avec son nom écrit et la croix gravée à son côté,

gisaient ses morts. C'était un merveilleux morceau du monde. Ou plutôt c'était un monde. Cela s'étendait le long de la face des eaux et, le soir, lorsque les capitaines de navires l'apercevaient de leurs mâts, on eût dit seulement une étroite bande de soleil couchant — mais ineffaçable. S'il n'y avait pas eu la puissance de cette ville il leur eût semblé qu'ils faisaient voile dans l'étendue du ciel et que ceci était une grande planète dont le bord oriental s'élargissait à travers l'éther. Un monde d'où tous les soins vulgaires et les mesquines pensées étaient bannis avec tous les éléments pauvres et communs de la vie. Pas de souillure, pas de tumulte dans ces rues clapotantes dont le niveau montait et descendait sous la lune : ou bien une musique cadencée de majestueuses modulations ou bien un pénétrant silence. Aucune muraille faible ne pouvait s'édifier sur elles, aucune basse chaumière, aucun hangar de paille : — seulement la solidité du rocher et le délicat sertissage des pierres les plus précieuses et tout autour, aussi loin que l'œil pouvait atteindre, encore le doux balancement des eaux impolluées, orgueilleusement pures : aucune fleur, mais non plus aucun chardon ne pouvaient croître dans les plaines brillantes. La puissance éthérée des Alpes s'évanouissait en une suite de hauteurs, au delà du rivage torcellien. Les îles bleues des collines padouénnes y répondant dans l'Ouest doré. Par là-dessus, des vents déchaînés et des nuages de feu courant où ils voulaient, une splendeur venant du Nord et des parfums du Sud, — et les étoiles du soir et du matin claires dans la lumière sans limite de la voûte des cieux et du cercle des mers. Telle fut l'école du Giorgione — telle fut la demeure du Titien.

Tout lui apparaît naturellement en relief, en perspective, en parti pris d'ombre et de lumière.

Les problèmes les plus abstraits de l'économie sociale se présentent toujours à lui sous des apparences plastiques et pittoresques. A ses yeux, il n'est pas de mécanisme économique qu'on ne puisse ramener à une composition de tableau, ni de problème international qui ne se résolve en une scène vivante, jouée par quelques acteurs qu'il crée lui-même, qu'il peint à l'instant et dresse sur le théâtre de son imagination. S'il attaque le système inutile et coûteux de paix armée qui règne entre les grandes puissances de l'Europe, c'est sous cette forme vive et colorée :

Mes amis, je ne sais pas ce qui l'emporte du ridicule ou du mélancolique dans cette chose-ci. Elle est l'un et l'autre à un point inénarrable. Supposez qu'au lieu d'avoir été mandé par vous en ce moment (pour vous donner des conseils sur la construction de votre Bourse) je l'aie été par un particulier, vivant dans une maison de la banlieue avec son jardin séparé seulement par un espalier de la porte de son voisin, et qu'il m'ait appelé pour me consulter sur l'ameublement de son salon. Je commence à regarder autour de moi et à trouver que les murs sont un peu nus; je pense que tel ou tel papier serait désirable pour les murs, peut-être une petite fresque ici et là sur le plafond et un rideau ou deux de damas aux fenêtres. « Ah! dit mon commettant, des rideaux de damas, certainement! Tout cela est fort beau, mais vous savez, je ne peux me payer de telles choses, en ce moment! — Pourtant le monde vous attribue de splendides revenus! — Ah! oui, dit mon

ami, mais vous savez qu'à présent, je suis obligé de dépenser presque tout en pièges d'acier! — En pièges d'acier! Et pourquoi? — Comment! pour ce quidam, de l'autre côté du mur, vous savez; nous sommes de très bons amis, des amis excellents, mais nous sommes obligés de conserver des traquenards des deux côtés du mur; nous ne pourrions pas vivre en de bons termes sans eux et sans nos pièges à fusil. Le pire est que nous sommes des gars assez ingénieux tous les deux et qu'il ne se passe pas de jour sans que nous inventions une nouvelle trappe ou un nouveau canon de fusil, etc. Nous dépensons environ 15 millions par an chacun dans nos pièges — en comptant tout, et je ne vois guère comment nous pourrions faire à moins. » Voilà une façon de vivre d'un haut comique pour deux particuliers! mais pour deux nations, cela ne me semble pas entièrement comique. Bedlam serait comique peut-être, s'il ne contenait qu'un seul fou, et votre pantomime de Noël est comique lorsqu'il y a un seul clown, mais lorsque le monde entier devient clown et se tatoue lui-même en rouge avec son propre sang à la place de vermillon, il y a quelque chose d'autre que comique, je pense.

Ces derniers mots ne sont pas d'un littérateur qui développe une idée; ils seraient d'un fou s'ils n'étaient d'un peintre. Toujours occupé de sensations visuelles, Ruskin va du rouge du vermillon au rouge du sang, sans transition, — parce qu'il n'y en a guère dans la couleur. Les images, en se succédant, tirent à elles et déforment son argumentation. « Nous autres, pourrait-il dire en trans-

formant un mot connu, il faut que nous voyions pour penser! » Qu'est-ce que l'éloge d'une vie intérieure? Qu'est-ce que cette réflexion que l'homme ne profite pas assez de l'expérience des anciens conducteurs de peuples et de la pensée des grands philosophes? C'est là, pour la plupart d'entre nous, une idée pure; avec Ruskin, c'est une image, un paysage animé de figures :

Il y a un dessin représentant le cimetière de Kirkby Lonsdale, son ruisseau, sa vallée, ses collines et, au delà, le ciel enveloppé du matin. Et voici que des écoliers, en bande, insoucieux également et de ce paysage et des morts qui l'ont quitté pour d'autres vallées et d'autres cieux, ont fait des piles de leurs petits livres sur une tombe pour les démolir à coups de cailloux. Ainsi nous jouons avec les paroles des morts, qui pourraient nous instruire et nous les jetons loin de nous, au gré de notre humeur insouciante et cruelle, ne songeant guère que ces feuilles qu'éparpille le vent furent amoncelées non seulement sur une pierre funéraire, mais bien sur les scellés d'un caveau enchanté.... Que dis-je? sur la porte d'une grande cité de rois endormis. Ils s'éveilleraient pour nous si nous savions seulement les appeler par leurs noms....

Et qu'est-ce que cette vie extérieure, d'ambition et d'ostentation, de bruit d'éloges et de vanités ridicules, que nous cherchons même au prix de notre repos? C'est encore une image, c'est un tableau brossé de main de maître, où passent des

ombres saisissantes à la Ribera, avec le trait ironique d'Holbein et l'épouvante de Schöngauer :

Mes amis, vous rappelez-vous cette vieille coutume scythe, lorsque mourait le chef d'une maison? Il était vêtu de ses plus beaux habits, déposé dans son char et promené dans les maisons de ses amis. Chacun d'eux le plaçait au haut bout de la table et tout le monde festoyait en sa présence. Supposez qu'on vous offre en termes explicites, comme les tristes réalités de l'existence se chargent de vous l'offrir, d'obtenir cet honneur scythe graduellement, tandis que vous penseriez être encore en vie. Supposez qu'on vous dise : « Vous mourrez lentement; votre sang refroidira de jour en jour; votre chair se pétrifiera; à la fin, votre cœur ne battra plus que comme un mécanisme de soupapes de fer rouillées; votre vie s'effacera de vous et s'enfoncera à travers la terre jusque dans les glaces où souffre Caïn; mais en revanche, jour par jour, votre corps sera plus splendidement vêtu et hissé dans des chars de plus en plus élevés et portera sur sa poitrine des insignes honorifiques de plus en plus nombreux. Des couronnes sur la tête, si vous voulez. Les hommes s'inclineront devant lui, contempleront et applaudiront autour de lui, s'amasseront en foule à sa suite, tout le long des rues. On lui bâtira des palais, on festoiera avec lui au haut bout des tables, toute la nuit durant : votre âme demeurera dans ce corps juste assez pour percevoir ce qui se passe et pour sentir le poids de la robe d'or sur les épaules et le sillon circulaire de la couronne creusé sur le crâne, rien de plus. » — Accepteriez-vous cette offre, ainsi faite verbalement par l'ange de la mort? Le moindre d'entre vous l'accepterait-il, dites? Cependant, en pratique et dans la réalité, tout homme l'accepte qui désire

faire son chemin dans la vie, sans savoir ce qu'est la vie, qui comprend seulement qu'il fera bien d'obtenir plus de chevaux, plus de valets, plus de fortune, plus d'honneurs et non davantage d'âme personnelle. Celui-là seul progresse dans la vie, dont le cœur devient plus tendre, le sang plus chaud, le cerveau plus actif et dont l'esprit s'en va entrant dans la vivante Paix.

Tournons quelques pages : la sombre vision s'évanouit. De la psychologie de l'ambitieux nous avons passé à la psychologie de la femme selon le cœur de Ruskin, la femme intellectuelle et modeste à qui toute science doit être donnée « non pour la transformer en un dictionnaire », non « avec le but de savoir, mais avec celui de sentir et de juger », et voici que cette pénétrante analyse de l'éducation féminine s'achève, elle aussi, par un portrait tout plein de jeux d'ombre et de lumière, tel qu'en imaginent les Diaz :

Partout où va une vraie épouse, le *home* se transporte avec elle. Peu importe que, sur sa tête, il n'y ait que des étoiles et à ses pieds, pour tout foyer, dans le gazon refroidi de la nuit, que le ver luisant. Le *home* est partout où elle est, et si c'est une noble femme, il s'étend au loin autour d'elle, mieux que s'il était plafonné de cèdre ou peint de vermillon, répandant sa calme lumière sur ceux qui, autrement, seraient sans foyer. — Voilà donc, n'est-ce pas? la vraie place et le vrai pouvoir de la femme, mais ne voyez-vous pas que, pour les remplir, elle doit être, autant qu'on peut dire cela d'une créature

humaine, incapable d'erreur. Aussi loin qu'elle gouverne, tout doit aller droit, ou bien rien ne va. Elle doit être bonne, constamment, incorruptiblement; sage, instinctivement, infailliblement, sage, non pour son propre développement, mais pour sa propre renonciation, sage, non pour s'élever au-dessus de son mari, mais pour ne jamais faillir à son côté; sage, non avec l'étroitesse d'un orgueil insolent et dénué d'amour, mais avec la douceur passionnée d'une serviabilité modeste, infiniment multiforme, parce qu'infiniment applicable, — la vraie mobilité de la femme. — Dans ce grand sens, *la donna è mobile* non « comme la plume au vent », ni même « variable comme l'ombre faite par le léger tremble frissonnant », mais variable comme la lumière, infiniment diverse dans sa belle et sereine répartition, — la lumière qui prend la couleur de tout objet qu'elle touche, mais afin de la faire briller.

C'est toujours d'un œil de peintre que l'écrivain scrute les dogmes et déchiffre les chartriers. Pour lui, l'histoire est une place publique, perspectivée par Canaletto, où vont et viennent des personnages splendidement ou misérablement vêtus, à la Guardi ou à la Tiepolo, portant des bannières qu'il décrit avec joie, composant des blasons qu'il analyse avec soin, frappant des monnaies qu'il fait miroiter devant vos yeux comme le Pierre de Médicis des *Uffizi*, d'un geste prompt et subtil. Un trèfle gravé sous les pieds du saint Jean dans un florin frappé au val de Serchio lui représente toute une victoire des Florentins sur les

Pisans, et il suit la marche du parti populaire de Florence à la progression d'une couleur sur les armoiries de la ville, comme on suit celle des heures à quelque ombre montante sur un mur.

S'il parle des laves et des roches siliceuses, des poudingues et des calcaires, des terrains stratifiés du Cumberland et de la marche des glaciers de Suisse, c'est encore en peintre qui considère la science comme un paysage dont les lignes changent peu à peu sous la poussée des éléments, aux glissements et aux renouveaux perpétuels, dont les lois s'expriment par des figures dans les nuages et par des figures dans les fleurs. Les religions lui apparaîtront de même comme des fresques de Primitifs où les vertus théologales s'imposent par de jolis gestes, où les dogmes se mesurent à la pureté des couleurs. Le cycle entier des idées et des choses est ainsi parcouru, le pinceau à la main. L'auteur pense en images — ce que justement ne font pas certains grands peintres de son pays; — et par là, plus que par ses dessins et ses aquarelles, il se trouve être réellement un *pittore* et l'un des plus *pittoresques* du Royaume-Uni. Cela est si vrai que, dans les mots mêmes dont il se sert pour traduire ses images, il ne trouve jamais qu'il y ait assez de couleur. Il n'est point satisfait de l'idée générale, amorphe, décolorée par un long usage, qu'ils

offrent à l'esprit. Comme un peintre qui presse ses tubes pour leur faire rendre un peu plus de cobalt ou de vermillon, il secoue les vocables jusqu'à en faire sortir l'image primitive qui leur a donné naissance, afin d'évoquer quelque chose de plus aux yeux :

Le pays qu'arrosent le Pô et l'Adige, *Paese che Adice e Po riga*, selon l'expression de Dante, est la Lombardie, et eût été assez désigné par le nom de sa rivière principale; mais Dante a une raison spéciale pour nommer l'Adige. C'est toujours par la vallée de l'Adige que la puissance des Césars allemands descend en Italie et ce pont fortifié que sans doute beaucoup d'entre vous se rappellent, jeté sur l'Adige, à Vérone, fut bâti de telle sorte que les cavaliers allemands pussent, de tout temps, trouver un sûr accès dans la cité. Cette cité fut leur première forteresse en Italie, où aidés par la grande famille des Montecchi, Montacutes, Montaigus ou Montagues, seigneurs tirant leurs noms des pics des montagnes, en lutte avec la famille des Cappellatti, — gens à chapeau écarlate. Et cet accident de nomenclature, joint à la connaissance qui vous est familière des luttes réelles des monts aigus avec les bonnets plats ou *petases* des nuages (qui donnent localement au mont Pilate son nom *Pileatus*) peut, sur plus d'un point, illustrer pour vous cette lutte de l'Empereur Frédéric II avec Innocent IV qui, dans le bien comme dans le mal, représente, à toutes les époques, la guerre de l'autorité solide, rationnelle et temporelle du roi avec l'autorité plus ou moins fantomale, encapuchonnée, imaginative et nuageuse du pape et de l'Église.

En vain, pour excuser cette manie d'étymologie qui à tout instant l'égare en des digressions, dit-il que « la subtilité philologique, c'est la subtilité philosophique » : le but qu'il poursuit est bien moins la précision philosophique que l'éclat du ton.

Mais ce ne sont ici qu'images pour les yeux de l'esprit : Ruskin entend frapper l'œil physique de son lecteur. Pour cela, il multiplie les exemples graphiques dans ses volumes. Partout où il peut donner l'exemple plastique à la place de l'exemple littéraire, il le fait. Aucune page de littérature ne vaudrait, pour montrer les différentes façons dont Ghirlandajo et Claude Lorrain comprennent le même paysage, la juxtaposition des deux gravures que donne Ruskin au volume IV de ses *Modern painters* : nulle poésie, si suggestive fût-elle, ne nous mesurerait la distance qu'il y a entre le bœuf de l'art indien, conventionnel et froid, et le bœuf vivant d'une médaille grecque, comme les deux gravures réunies sur la page 226 d'*Aratra Pentelici*. Et enfin, bien que ceci soit plutôt un jeu qu'une démonstration, quand Ruskin nous montre sur la même page une exquise reproduction du Dieu humain, tel qu'on le comprenait jadis : de l'Apollon de Syracuse, en face d'un portrait de l'homme civilisé, un Londonien d'affaires, coiffé

du tuyau de poêle, le nez chaussé de lunettes, les favoris embroussaillés, nous avons en peu de temps une sensation plus vive que celle qu'aucun anthropologue, en un long rapport à quelque académie, ne pourrait nous en donner.

L'image est jusque dans la typographie de ses livres où se sent à tout instant le désir de séduire ou de frapper les yeux. Les paragraphes sont habilement coupés ; les interlignages laborieusement étudiés, les italiques et les lettres capitales multipliées, des mots en vieux français ou en grec s'insinuent délicieusement dans la monotonie des paragraphes anglais. Bien plus, si l'auteur veut montrer que le XIXe siècle a manqué au devoir social, il ne se contente pas d'imprimer au vif un passage du *Daily Telegraph* contant un cruel drame de la misère, arrivé dans le quartier de Spitalfields : les mots peignent assez d'eux-mêmes , mais le peintre, qui est en Ruskin, veut plus de couleur encore : il les imprime en lettres rouges, sous prétexte que « les faits eux-mêmes seront écrits en cette couleur, dans un livre dont chacun de nous, lettré ou illettré, aura à lire une page, un jour ou l'autre », — et, en attendant cette redoutable lecture, il y a, dans le volume de *Sésame*, trois pages aveuglantes et sanglantes que nul n'oublie, une fois qu'il les a lues, — surtout, si ce fut le soir,

sous la lampe, à cause de la fatigue qu'elles lui ont procurée.

La minutie de Ruskin sévit ici dans son intensité. Elle est un charme lorsqu'elle succède à des généralités. L'étymologie repose de la vague éloquence et la couleur d'un mot amuse à regarder après les vastes teintes jetées sur les fresques de l'histoire. L'image varie sans cesse de dimensions. Du regard d'ensemble jeté sur la campagne de Rome, nous avons passé à l'examen attentif d'un détail, d'un individu, d'une heure, d'une herbe, d'une syllabe. Notre vue s'est-elle maintenant fatiguée à déchiffrer des grimoires, les lettres d'un missel : il la reporte sur des plaines au loin étendues sous le soleil, l'*Espace* de Chintreuil après le *Buisson* de Ruysdaël. Se lasse-t-elle encore d'errer sur des espaces dont elle ne perçoit rien de précis qu'elle puisse analyser, ni de distinct dont elle puisse faire le tour; il la ramène au scarabée qui court sous nos pieds. Slingelandt après Turner. Le panorama repose du microscope et le microscope du panorama. Aux relais de la route il semble que vous preniez avec vous tantôt un entomologiste et tantôt un cosmographe. Mais entomologiste, cosmographe ou poète, votre compagnon s'exprime toujours en peintre. Et comme peintre il n'invente point ni ne façonne à sa fan-

taisie des tableaux faits d'éléments épars. Quand il décrit un paysage, ce n'est pas un paysage quelconque, c'est celui qu'il a vu à tel endroit, en telle saison, à telle heure, par tel effet, comme M. Claude Monet peignant ses *Meules* et comme Achard devant un paysage, il n'ajoutera pas un brin d'herbe qu'il ne l'ait vu et n'ait été en extase devant lui. Il précise : c'est « une heure passée au coucher du soleil parmi les masses brisées de forêts de pins qui bordent le cours de l'Ain, au-dessus du village de Champagnole dans le Jura ».

C'était le printemps aussi, et toutes les fleurs se répandaient en grappes serrées comme par amour; il y avait de la place assez pour toutes, mais elles écrasaient leurs feuilles, selon toutes sortes de formes étranges, uniquement afin d'être plus près les unes des autres. Il y avait là l'anémone des bois, étoile par étoile, s'achevant à tout moment en nébuleuses, et il y avait les oxalis, troupes par troupes, comme les processions virginales du mois de Marie. Les sombres fentes verticales du calcaire étaient bouchées par ces fleurs comme par une neige épaisse et bordée de lierre, sur ses arêtes, — d'un lierre léger et adorable comme de la vigne; et de temps en temps un jaillissement bleu de violettes et aux endroits ensoleillés, les clochettes des primevères, et sur le terrain le plus découvert, la vesce, la consoude et le bois gentil et les petits bourgeons de saphir de la Polygala Alpina, et la fraise sauvage, juste une fleur ou deux, tout cela noyé dans le velouté doré d'une mousse épaisse, chaude et couleur d'ambre. J'arrivai à ce moment sur le bord du ravin; le murmure solennel de

ses eaux monta soudainement d'au-dessous de moi, mêlé au chant des grives dans les branches des pins, et sur le côté opposé de la vallée, fermée tout le long comme par un mur de gris rochers de calcaire, il y avait un faucon, qui s'envolait lentement de leurs sommets, les touchant presque de ses ailes, et avec les ombres projetées d'en haut par les pins, vacillant sur son plumage; mais avec une profondeur de cent brasses sous sa poitrine et les courants ondoyants de la verte rivière glissant et brillant vertigineusement au-dessous de lui, les globes d'écume de l'eau courant dans le même sens que le vol de l'oiseau....

Ceci est vu. Rien n'est laborieusement mis en images. Tout est ressenti sous une forme imagée. Ce n'est pas un littérateur qui peint : c'est un peintre qui écrit. Ce n'est pas un calligraphe qui s'essaie à mettre des images, çà et là, dans le livre d'heures qu'il a copié : c'est un enlumineur qui, après avoir longtemps écrasé ses pinceaux sur les vélins, saisit la plume, tâche de s'expliquer et il semble bien qu'il lui est resté au bout des doigts de l'or ou de l'outremer qu'il a si longtemps maniés. Il en faut d'ailleurs, et la tâche est difficile, car voici qu'il va maintenant entreprendre de peindre *l'air*. Mais à son secours viennent toutes les idées qu'il a su démêler sous les apparences sensibles des tableaux de la nature et des maîtres, et, idées et images, cette fois réunies, les unes engendrant les autres, celles-ci reposant de

celles-là, se fondent si bien qu'on ne sait plus si ceci est une aquarelle, un chapitre d'histoire naturelle ou de la poésie lyrique :

L'abîme de l'air qui enveloppe la terre, entre en union avec la terre à sa surface et avec ses eaux, de telle sorte qu'il semble la cause de leur ascension dans les choses vivantes. D'abord, l'air les échauffe et aussi les ombrage, en maintenant la chaleur des rayons solaires dans son propre corps, mais en atténuant leur puissance avec ses nuages. Il chauffe et rafraîchit à la fois, avec ses échanges de zéphyrs et de gelées, de telle façon que les blanches guirlandes des champs du paysan suisse sont fondues par le rayonnement des rochers de Libye.

Il donne à la mer sa propre force; forme et remplit chaque cellule de son écume, soutient les précipices et dessine les vallées de ses vagues, leur donne l'éclat alors qu'elles se meuvent sous la nuit et le feu blanchâtre à leurs plaines sous le soleil qui se lève; il porte leurs voix le long des rochers, porte au-dessus d'elle une écume d'oiseaux, dessine par elle les fossettes des sables qu'aucun pied n'a touchés.

Il en retire une partie dans le creux de sa main, teint avec cela les collines d'un bleu sombre et leurs glaciers d'un rose mourant, incruste de saphir, avec cela, le dôme dans lequel il a un nuage à placer; forme de cela les troupeaux célestes, les divise, les dénombre, les caresse, les porte dans son sein, les appelle à leurs voyages, veille sur leur repos, nourrit d'eux les ruisseaux qui ne tarissent point et les rosées qui sont intermittentes.

Il brode et tisse leur toison en une tapisserie fantastique, la déchire et la recommence, et voltige et flam-

boîte, et chuchote parmi les fils d'or, la faisant frémir avec un plectre d'un feu étrange qui les traverse et les retraverse et est contenu en elles comme la vie.

Il pénètre dans la surface de la terre, la subjugue, tombe avec elle en une poussière féconde dont la chair peut être pétrie; il s'unit dans la rosée à la substance du diamant et devient la feuille verte qui sort du terrain sec; il entre dans les formes séparées de la terre qu'il a tempérée, commande au flux et au reflux du courant de leur vie, remplit leurs membres de sa propre légèreté, mesure leur existence par son impulsion intérieure, moule sur leurs lèvres les mots par lesquels une âme peut se faire connaître d'une autre âme, est pour elles l'entendement de l'oreille et le battement du cœur et, les quittant, les laisse à la paix qui n'entend, ni ne se meut jamais plus....

Quelque chose pourtant manquerait encore si Ruskin tenait tout entier dans cet amas confus d'idées et d'images, et si, une fois l'intelligence rassasiée et l'imagination débordante, il nous laissait là ou bien réordonnait éternellement cette même fête pour l'imagination et ce même repas pour l'intelligence. D'autres aussi ont su faire succéder, dans leur critique, les aspects sensibles aux aspects abstraits et reposer de ceux-ci par ceux-là. D'autres ont peint en pensant et ont pensé en peignant, ont nourri leur poésie du sens caché de la nature et paré la science des charmes visibles de sa beauté. Mais il arrive un moment où ce dilettantisme habile, après avoir récréé par sa

diversité, fatigue par sa sécheresse. Des couleurs qui passent, des idées qui se jouent, des points de vue qu'on découvre, — toujours le même paysage aperçu de différents sommets, — et des faits qu'on relate et des peuples qu'on analyse, forment un spectacle où tout notre être ne vibre pas. Plaisirs de l'imagination, plaisirs de l'intelligence, à ce qui vit ne sauraient suffire. Et l'on cherche, d'instinct, s'il n'y a pas quelque chose encore qui relie, qui entraîne, qui vivifie ces notions et ces images, qui ne séduise pas seulement en nous ce qui est philosophe et ce qui est artiste, mais qui aille, au delà, conquérir la foule qui n'est ni l'un ni l'autre, quelque chose qui puisse plus longuement et plus profondément encore toucher l'âme humaine, et la rattacher de plus près à la religion de la beauté....

CHAPITRE III

La passion.

Il y a l'amour. Tous les critiques d'art ont décrit, beaucoup ont philosophé, peu ont aimé. Trop souvent on en a vu discuter l'authenticité d'un tableau comme on ferait un droit d'hypothèque et montrer en face de la beauté une âme tranquille de commissaire-priseur. Or, le lecteur se fatigue à voir sans comprendre, il se fatigue à comprendre sans voir, mais il se fatigue aussi à voir et à comprendre sans aimer. Avec Ruskin on comprend, on voit et l'on aime, j'entends qu'on se passionne pour ou contre l'époque, le peuple, le talent de l'artiste, et qu'en apercevant les fibres vivantes, saignantes qui relient les statues ou les êtres peints à notre vie, à ses joies et à ses souffrances, à son mal et à son bien moral, on prend violemment parti. Le dilettantisme, la curiosité désintéressée des esthètes n'est pas son fait et il la flétrit. De cette passion, il tire son originalité. Vous trouverez chez Lessing des raisonne-

ments du même ordre et mieux liés, et chez Michelet des images semblables et mieux suivies. Stendhal a la psychologie, Topffer l'humour, Fromentin la technique, Winckelmann la dialectique, Th. Gautier la couleur, Reynolds la pédagogie, Taine la généralisation, Charles Blanc le répertoire : Ruskin a l'amour. D'un bout à l'autre, ses livres sont traversés par un souffle d'enthousiasme ou de colère : les raisonnements que nous avons dits y circulent, mais comme moyens de propagande; les images que nous avons vues y apparaissent, mais comme pièces à conviction. Si les unes et les autres sont chaotiques, c'est que la main du défenseur a tremblé d'émotion en les faisant passer sous les yeux des juges, les lecteurs. Pris séparément, ces morceaux ne l'emportent pas sur tant d'autres de nos écrivains, mais assemblés et mis en mouvement par la passion du lutteur, ils emportent tout avec eux. L'amour est le cinématographe qui leur redonne la vie.

C'est lui aussi qui, pénétrant tous les détails d'une tendresse quasi virgilienne, efface les rides de l'érudit et corrige les poses du virtuose. Pourquoi ces trente pages sur les nuages, sur leur équilibre et leurs projections d'ombres, et sur leurs formes géométriques et leurs flocons et leurs chariots? Parce qu'il faut montrer que Turner, qu'on

bafoue et qu'on raille, « se tient seul, en ce point, plus qu'en aucun autre, dans l'art d'observer la nature ». Pourquoi ces seize pages sur l'embranchement des arbres? Parce qu'il faut venger des interprétations de Claude Lorrain, la beauté sans égale des branches que les ramifications du peintre classique expriment comme un portemanteau exprimerait les épaules humaines, « et s'il peut être allégué qu'une telle œuvre est néanmoins suffisante pour donner une « idée » d'un arbre, on répondra qu'elle n'a jamais donné ni ne donnera jamais l'idée d'un arbre *à quiconque aime les arbres!* » La description ainsi comprise n'a plus rien d'artificiel ni de déclamatoire. Ce n'est plus un jeu de l'esprit : il serait souvent plus vrai de dire que c'est une peine du cœur. Lisez plutôt la préface de la *Reine de l'air*, écrite à Vevey, devant la fumée des fabriques et des bateaux à vapeur :

Ce premier jour de mai 1869, je me retrouve écrivant là où mon œuvre fut commencée il y a trente-cinq ans, en vue des neiges des Alpes supérieures. Dans cette moitié de ce qui est la durée de vie permise à l'homme, j'ai vu d'étranges calamités fondre sur tous les spectacles que j'ai le mieux aimés et tâché de faire aimer aux autres. La lumière qui, jadis, réchauffait ces pâles sommets de ses roses à l'aurore et de sa pourpre au couchant est maintenant affaiblie et obscurcie; l'air qui, jadis, enduisait d'azur les crevasses de leurs rochers dorés est maintenant souillé par les lourds volutes

de fumée vomie par du feu pire que celui des volcans; les ondulations mêmes de leurs glaciers diminuent et leurs neiges s'évanouissent, comme si l'enfer avait soufflé dessus; les eaux qui, jadis, s'enfonçaient à leur pied en un repos de cristal sont maintenant ternies et souillées de nappe en nappe et de rive en rive. Ce que je dis là n'est point dit au hasard — c'est rigoureusement — horriblement vrai! Je sais ce qu'étaient les lacs de Suisse; aucune vasque de fontaine alpine à sa source n'était plus limpide. Ce matin, sur le lac de Genève, à un demi-mille du bord, je pouvais à peine voir le plat de ma rame, à deux mètres de profondeur.

La lumière, l'air, les eaux, sont tous souillés! Qu'est-il advenu de la terre elle-même? Prenez ce seul fait pour exemple de l'honneur rendu par le Suisse moderne à la terre du pays où il est né. Autrefois il y avait un petit rocher au bout de l'avenue, près le port de Neuchâtel; c'était là le dernier marbre du pied du Jura, descendant dans l'eau bleue, et (à ce moment de l'année) couvert de brillantes touffes roses de saponaires. Je suis allé, il y a trois jours, cueillir une fleur à cette place. L'excellent rocher naturel et ses fleurs étaient couverts par la poussière et les détritus de la ville; mais, au milieu de l'avenue, était une rocaille artificielle, nouvellement construite, avec une fontaine obligée à jaillir en un filet d'eau, et une inscription sur une de ses pierres rapportées :

Aux botanistes
Le club jurassique.

Ah! maîtres de la science moderne, rendez-moi mon Athéné, faites-la sortir de vos fioles et enfermez-y sous scellés, s'il se peut, une fois encore Asmodée! Vous avez divisé les éléments et vous les avez unis; vous les

avez domestiqués sur la terre et vous les avez discernés dans les étoiles. Enseignez-nous maintenant, seulement ceci, qui est tout ce que l'homme a besoin de savoir, — que l'air lui a été donné pour sa vie, et la pluie pour sa soif et pour son baptême et le feu pour sa chaleur et le soleil pour sa vue, et la terre pour sa nourriture, — et pour son repos.

Ne vous étonnez point de ce cri de détresse, à propos d'une fumée qui passe, ni de ces pleurs sur une touffe de saponaire qui a manqué au rendez-vous du printemps. C'est toute la virtuosité de Ruskin, que cette passion. Il n'a décrit que parce qu'il aime. Sa tendresse s'étend sur toutes les choses dont jouissent les yeux : les cristaux dont il a célébré les vertus, les caprices, les querelles, les chagrins et le sommeil ; les montagnes qu'il appelle les muscles et les tendons du corps terrestre gonflés d'une énergie furieuse et convulsive ; les plaines et les collines basses qui sont le repos ou le mouvement sans effort de ce corps, quand ses muscles reposent ou dorment ; et les neiges et les glaciers dont il a chanté les voyages, et les pierres dont il a dit la vie, « l'iris de la terre », « les vagues vivantes », la *bruma artifex* et le « schisme des monts ». Elle s'étend sur toutes les plantes, sur celles qui vivent en campements à même le terrain, comme les lys, ou à même la surface des rochers ou les troncs des autres plantes comme

les lichens et les mousses, et qui demeurent là quelques-unes un an, d'autres plusieurs années, d'autres des myriades d'années, mais qui, quand elles périssent, passent comme passe l'Arabe avec sa tente, « pauvres nomades de la vie végétale qui ne *laissent pas de souvenirs d'elles-mêmes* », et aussi sur les plantes qui bâtissent, édifient sur la terre et plongent bien loin des racines, — les plantes architecturales. Dans ces plantes, sa tendresse s'étend sur les boutons, et la tige qui porte les boutons perdant de son diamètre à chacun d'eux, semblable à la flèche de Dijon ou à la fontaine entourellée d'Ulm ou aux colonnes de Vérone, et à la feuille dont il dit : « Si vous pouvez peindre une feuille, vous pouvez peindre le monde! » et au tronc des arbres, qu'il appelle « un messager vers les racines », et aux racines elles-mêmes qui « ont au cœur avec les boutons un même désir, qui est pour les uns de croître aussi droit que possible vers le ciel brillant, pour les autres d'aller aussi profondément que possible dans la terre obscure », et il a des larmes encore pour ceux de ces boutons qui n'ont pas éclos, sacrifiés à la beauté de l'ensemble, par une inflexible loi. Et cette tendresse qui s'exhale avec la douce voix de Virgile, après avoir passé sur le front des forêts qui ondulent au vent, descend jusque sur les feuilles sans mou-

vement, les petites recluses, les touche avec l'onctueux pinceau de Corot et, les touchant, leur infuse cette vie que tout ce qui aime prête à tout ce qui est aimé :

Nous avons trouvé de la beauté dans l'arbre qui porte un fruit et dans l'herbe qui porte une graine. Que dire de l'herbe sans graine, de ce lichen de rocher, sans fruit, sans fleur? Que dire du lichen et des mousses? Quoique celles-ci soient, dans leur luxuriance, touffues et riches comme de l'herbe, elles restent cependant, pour la plus grande part, les plus humbles des choses vertes qui vivent. Humbles créatures! premiers dons miséricordieux de la terre, voilant de leur silencieuse mollesse la nudité de ses rocs monotones! Créatures pleines de pitié jetant sur la disgrâce des ruines un étrange et tendre ennoblissement, — posant leurs doigts tranquilles sur les vieilles pierres branlantes pour leur enseigner le repos! Je ne sais pas de mots qui puissent dire ce que sont ces mousses. Je n'en sais pas d'assez délicats, d'assez parfaits, d'assez riches. Comment dire les rondeurs vertes, touffues, éclatantes, les étoiles aux floraisons de rubis, à la broderie si fine qu'on dirait que les Esprits des Rochers peuvent filer le porphyre comme nous faisons le verre; les réseaux d'argent, entremêlés et les dentelles d'ambre, lustrées, arborescentes, qui brunissent à travers chaque fibre, en une broderie de soie changeante, splendide et capricieuse — et cependant demeurant calmes et recueillies, et façonnées uniquement pour les plus douces et les plus simples œuvres de miséricorde. On ne les cueillera pas, elles, comme les fleurs pour des guirlandes et des gages d'amour, mais l'oiseau sauvage en fera son nid et l'enfant fatigué son oreiller.

Et de même qu'elles furent le premier don miséricordieux de la terre, elles en sont le dernier. Lorsque tous les autres services des plantes et des arbres nous sont devenus inutiles, les mousses délicates et le gris lichen commencent leur veille funèbre autour de la pierre tombale. Les bois, les fleurs, les herbes qui portent des présents ont rempli leur office pour un temps, mais celles-ci remplissent le leur pour toujours. Des arbres pour le chantier du constructeur, des fleurs pour la chambre de la mariée, du blé pour les greniers, de la mousse pour la tombe.

La note humaine donnée par ce dernier trait, en faisant réapparaître parmi les joies de la nature qui s'épanouit et qui oublie le souvenir de l'homme qui souffre et qui se souvient, entraîne encore ceux des lecteurs que la pure sympathie pour les beautés des plantes n'eût point assez sollicités. Car, avec Ruskin, la pitié pour les êtres manque rarement de venir troubler l'admiration pour les choses. Les fleurs ne lui cachent pas les hommes, — comme les roses d'Héliogabale. Les œuvres, même les œuvres d'art, ne lui cachent pas les ouvriers. Dans le fond d'un musée, en face des délicats ou grandioses artifices que les siècles passés entassèrent pour notre plaisir, il pense au siècle présent, et lorsque l'injustice triomphe et que monte l'étiage des misères, il se détourne des images et pousse contre les réalités un cri de colère qui va saisir ceux que les cris d'extase n'ont pas touchés.

Un jour qu'il évoque devant ses élèves d'Oxford deux des plus grandes pages d'art du monde entier : *le Jugement dernier* de Michel-Ange, au fond de la Sixtine, avec sa dégringolade de damnés, et *le Paradis* du Tintoret obstruant de bienheureux tout le fond de la grande salle du palais des Doges, montant au plafond, descendant sur les plinthes, débordant les portes, et au moment où il termine sa minutieuse comparaison entre les deux chefs-d'œuvre en déplorant que ce *Paradis* soit voué à la destruction, par le mauvais entretien de la salle, tout à coup il s'arrête, en songeant à d'autres malheurs.... C'est Paris qui vient d'être assiégé, Paris en proie à la famine et aux flammes, et il se demande si l'on peut réclamer justice pour les œuvres d'art quand il n'y a plus pitié pour les hommes.... Et la calme dissertation, faite de chronologie et de dialectique, s'achève aux applaudissements de la foule, par une violente protestation où tout l'auditoire a frémi, parce que tout l'homme a vibré :

Les temps sont peut-être venus où nous allons apprendre à ne plus regarder les rêves des peintres pour avoir une idée du Jugement ou du Paradis. La colère du ciel ne sera plus longtemps, je pense, raillée pour notre amusement, ni son amour méprisé par notre orgueil. Croyez-moi, tous les Arts et tous les trésors des hommes leur sont conservés seulement s'ils ont

d'abord choisi, dans leur cœur, non la colère de Dieu, mais sa bénédiction. Notre terre est maintenant encombrée de ruines, notre ciel est voilé par la mort. Ne pouvons-nous pas nous juger sagement nous-mêmes, en quelques points, dès à présent, au lieu de nous amuser avec la peinture de jugements à venir?

Quelques mois plus tard, ce sont les fusillades de Satory qui interrompent son rêve et retentissent jusque dans ses descriptions. C'est bien le cœur qui enfle ses paroles, selon le vieil adage littéraire; c'est bien lui qui, devant une banale image de journal illustré, fait éclater l'esthéticien en apostrophes déchaînées, confuses, extravagantes, mais si humaines — et si rares parmi les paroles des critiques d'art ou des collectionneurs de bibelots!

Quelqu'un de vous, mes amis, est-il tombé, l'autre jour, sur le 83e numéro du *Graphic*, avec une image du concert de la Reine? Toutes les belles dames assises si coquettement et si douces à voir remplissant tous les devoirs de la femme, qui sont de porter gracieusement de beaux atours; la jolie chanteuse, à la gorge blanche, gazouillant *Home, sweet home!* d'une façon si morale et si mélodieuse. Voilà quel devait être encore notre idéal de la vie vertueuse, pensait le *Graphic!* Sûrement nous sommes en sûreté de conscience avec nos vertus en pantoufles de satin et en voile de dentelles, — et notre royaume des cieux est revenu, avec des couronnes de diamants des plus éblouissantes. Chérubin et Séraphin en toilettes parisiennes (bleu de ciel, vert d'olivier de Noë, mauve de colombe fusillée) dansant à l'orchestre de Cook et Tunney, et l'enfer des pauvres gens sera

didactiquement représenté, en pendant, par la méchanceté suivant sa route vers son misérable *home*. Ouvrier et pétroleuse, faits enfin prisonniers, jetant un regard effaré en cheminant vers la mort....

Hélas! de ces races divisées, dont l'une devait enseigner et guider l'autre, laquelle a péché le plus? Ceux qui n'enseignèrent pas ou ceux qui ne furent pas enseignés? Lesquels furent les plus coupables? Ceux qui meurent maintenant, ou ceux qui oublient?

Ouvrier et pétroleuse : ils ont passé leur chemin, — vers la mort. Mais pour eux, la Vierge de France déploiera encore son oriflamme sur leur tombe et posera ses lys blancs sur leur poussière souillée. Oui, et pour eux, le grand Charles éveillera son Roland et lui ordonnera de placer son fantomal oliphant à sa bouche et de souffler un air de guerre, — et la Pucelle armée répondra avec une note des bois de Domremy, — oui et pour eux le Louis qu'ils ont raillé fera comme son Maître : il lèvera ses mains saintes et implorera la paix de Dieu!

Close ainsi, l'analyse d'une œuvre d'art n'a pas desséché le cœur; l'étude des impressions ressenties, la culture du « moi » n'a fait que le rendre plus bienfaisant aux plaintes humaines, de même qu'on ne cultive l'arbre que pour qu'il répande autour de lui plus de fruit. Comme cette analyse de la nature, comme cette analyse de l'art, celle de l'esprit humain se réchauffe chez Ruskin d'un rayon de tendresse. Cette tendresse est la même en face de l'âme d'un jeune soldat, lorsque c'est elle qu'il examine, dans sa conférence à Woolwich,

qu'elle était en face des mousses de la forêt ou du *Paradis* du Tintoret :

Être héroïques dans le danger, s'écrie-t-il, en s'adressant aux femmes des officiers anglais, est peu de chose : vous êtes des Anglaises. Être héroïques dans les revers et les changements de la fortune est peu : n'êtes-vous pas des amantes? Être patientes dans le grand vide et le silence de la perte des êtres aimés est peu : n'aimez-vous pas encore dans le ciel? Mais être héroïques dans le bonheur ; vous tenir avec gravité et avec droiture dans l'éblouissement du soleil matinal ; ne pas oublier le Dieu auquel vous vous confiez dans le moment où il vous donne le plus; ne pas manquer à ceux qui se confient à vous dans le moment où ils semblent avoir le moins besoin de vous, telle est l'énergie difficile. Ce n'est pas dans la langueur de l'absence, ni dans le péril de la bataille, ni dans la consomption de la maladie que votre prière doit être la plus passionnée ou votre vigilance la plus tendre. Priez, mères et femmes, pour vos jeunes soldats, dans le moment où leur orgueil est en fleur ; priez pour eux lorsque les seuls dangers autour d'eux sont dans leurs propres volontés obstinées; veillez et priez lorsqu'ils ont à faire face non à la mort, mais à la tentation !

C'est l'amour qui, ayant voilé ce que l'analyse a de trop minutieux, apaise ce que l'ironie du maître a de trop paradoxal. Car le mouvement imprimé à toutes ses pensées vient de l'humour aussi souvent que de l'amour. Il déconcerte par son persiflage comme il soulève par ses coups de lyrisme. Il dis-

perse et il ramasse, il choque et il séduit. On ne s'endort pas avec lui, comme avec les poètes, au bercement rythmé d'un chant toujours tendre et noble; il vous réveille, en plein lyrisme, par un violent paradoxe, débité sur un ton familier, quoique encore légèrement oratoire, et qu'il qualifie lui-même de trop « antithétique » :

Le seul élément absolument et incomparablement héroïque dans la carrière du soldat me semble être qu'il est peu payé pour la remplir, — et qu'il l'est régulièrement, tandis que vous, commerçants et changeurs, vous aimez à être payés très cher pour faire vos affaires — et à l'aventure. Je ne puis jamais comprendre comment il se fait qu'un chevalier errant n'attend pas de paiement pour ses peines et qu'un colporteur errant en attend toujours, que les gens sont prêts à recevoir des coups pour rien, mais jamais à vendre des rubans bon marché, qu'ils sont disposés à aller en des croisades ferventes pour recouvrer la tombe d'un Dieu enterré, mais jamais en des voyages quelconques pour exécuter les ordres d'un Dieu vivant, — qu'ils iront n'importe où, pieds nus, pour prêcher leur foi, mais doivent être fort bien rémunérés pour la pratiquer, et sont parfaitement prêts à donner l'Évangile gratis, mais jamais les pains et les poissons.

Assez! criez-vous.... Mais l'auteur s'est lassé plus vite que vous encore. Son ironie ne se complaît pas en elle-même, en des jeux froids et inféconds. Elle ne naît pas de l'indifférence ou du mépris pour les hommes, mais de l'indignation contre le mal ou

contre l'hypocrisie, — c'est-à-dire de l'amour. Ce n'est pas le produit d'un cœur qui ne bat point, mais d'un cœur qui bat trop vite.

Le paradoxe même n'est chez lui qu'un moyen de varier ses effets et qu'une autre forme de la passion. Toujours il nous mène à la charité. On doit prendre pour devise de la vie la plus noble, affirme Ruskin, le mot : « Buvons et mangeons, car demain nous mourrons ! » Paradoxe, dites-vous. Non, écoutez la suite : « ... mais buvons et mangeons *tous*, et non quelques-uns seulement, enjoignant aux autres la sobriété. » — « Vous devez faire de la toilette, beaucoup de toilette, dit-il aux femmes, vous n'en faites pas assez, vous ne suivez pas assez la mode... pour les pauvres. Faites qu'ils soient beaux, et vous-mêmes alors vous paraîtrez belles, en un certain sens que vous n'imaginez pas, plus belles que jamais ! » Et il développe sa pensée avec une ironie à ce point tendue qu'elle en serait insupportable si, comme ces épées pointues des légendes qui se mettent à fleurir, ses sarcasmes acérés ne se résolvaient en un chant d'amour :

Laissez donc les arceaux et les colonnes des églises, mesdemoiselles, c'est vous que Dieu aime à voir ornées, non elles. Gardez vos roses pour vos cheveux, vos broderies pour vos vêtements. Vous êtes vous-mêmes l'église, mes enfants; veillez à ce que vous soyez enfin

ornées comme des femmes professant la pitié, avec les pierres précieuses des bonnes œuvres, — et en habillant vos sœurs pauvres comme vous-mêmes. Placez des roses aussi dans leurs cheveux; placez des pierres précieuses aussi sur leurs poitrines, — veillez à ce qu'elles soient parées de votre pourpre et de votre écarlate, avec d'autres délices encore, à ce qu'elles aussi apprennent à lire l'héraldique dorée du ciel, à ce qu'elles connaissent de la terre non seulement les labeurs, mais les charmes. A elles aussi que les joyaux héréditaires rappellent l'orgueil de leur père, et de leur mère la beauté!

Parvenu à ces sommets de la charité, l'amour ne peut s'élever encore qu'en rencontrant le Christ. Qu'est-ce qui l'y mènera? Une dissertation théologique, une biographie pieuse? Non, ce qu'il y a de plus profane au monde : une aubade que l'esthéticien redira en souriant à la fin d'une conférence sur l'éducation des femmes, intitulée : *Des jardins des reines*, dans *Sesame and Lilies*. Car cette poésie que l'Évangile ne refuse à personne, pas même aux poètes et aux conteurs, qui, tout en répudiant son enseignement, font profiter leurs œuvres de son charme, Ruskin en imprégna toute sa passion esthétique. Et au moment où on la croit épuisée, à l'instant où il semble avoir fait dire aux figures des fresques et aux feuilles des arbres tout ce qu'elles disent d'humain, voici que, par un détour d'une infinie souplesse, en fredonnant une romance, il leur fait moduler des symphonies célestes. Et

les âmes ferventes ou mystiques, que les grandeurs de la charité ont déjà conduites à l'esthétique de la parure, viennent maintenant à l'esthétique de la plante et de la fleur, ressuscitées au printemps en même temps que le Christ et parées de belles couleurs grâce à sa fine clairvoyance d'artiste, et à ses divines sollicitudes de jardinier :

> Viens dans le jardin, Maud,
> Car cette chauve-souris noire, la nuit, s'est envolée,
> Et le chèvrefeuille répand ses parfums,
> Et le musc des roses est dans l'air.

Ne descendrez-vous point parmi elles? parmi ces douces choses vivantes dont le jeune courage jailli de la terre, en portant la couleur intense du ciel, fait monter la vigueur de joyeux épis? et dont la pureté, lavée de la poussière, s'ouvre, bouton par bouton, pour devenir la fleur de la promesse, — et se tournant encore vers vous et pour vous, « le pied-d'alouette chuchote : j'entends, j'entends, et le lys murmure : j'attends ».

Avez-vous remarqué que j'ai passé deux lignes quand je vous ai lu cette première stance et pensez-vous que je les aie oubliées?

> Viens dans le jardin, Maud,
> Car cette chauve-souris noire, la nuit, s'est envolée,
> Viens dans le jardin, Maud,
> Me voici à la porte, tout seul.

Qui est-ce, pensez-vous, qui se tient seul à la porte d'un jardin plus doux encore, vous attendant? Avez-vous entendu parler non d'une Maud, mais d'une Madeleine, qui descendit à son jardin, à l'aurore, et trouva quelqu'un à la porte, qu'elle supposa être le jardinier? Ne l'avez-vous pas cherché souvent, Lui, cherché en

vain, tout le long de la nuit, cherché en vain à la porte de cet ancien jardin où l'épée enflammée est plantée? Il n'est jamais là, mais à la porte de ce jardin-ci, il attend toujours, — il attend de vous prendre par la main, prêt à vous mener voir les fruits de la vallée, voir si la vigne a fleuri, et si les grenades ont bourgeonné. Là, vous verrez, avec Lui, les petites vrilles de la vigne que sa main dispose; là, vous verrez pousser les grenades où sa main a laissé tomber la graine couleur de sang, — plus encore, vous verrez les cohortes des anges gardiens qui, des battements de leurs ailes, écartent les oiseaux affamés des champs qu'Il a ensemencés. Et vous les entendrez se crier les uns aux autres, à travers les rangées des vignes : « Emparons-nous des renards, des petits renards qui pillent les vignes, parce que tendres sont les raisins de nos vignes! »

Oh! reines que vous êtes — ô reines, — parmi les collines et les tranquilles forêts vertes de ce pays qui est le vôtre, les renards auront-ils des terriers et les oiseaux de l'air des nids? Et, dans vos villes, les pierres témoigneront-elles contre vous qu'elles sont les seuls oreillers où le Fils de l'Homme puisse reposer sa tête?

Ce ton exalté, s'il se prolongeait, lasserait vite en nous tout ce qui vibre. Mais il s'infléchit aussitôt jusqu'à celui de la conversation et voici que le prophète qui tonnait sur la montagne s'assied dans un rocking-chair, croise les jambes et se met à lire le journal....

Et de même que l'enthousiasme et l'ironie se disputent sa pensée, la période et le trait se disputent son style, l'une pour entraîner le lecteur par sa

continuité enveloppante, l'autre pour le tenir en haleine par sa capricante mobilité. Dans la première moitié de son œuvre, de 1843 à 1860, c'est la première de ces deux formes qui domine, inspirée de l'*Ecclesiastical Polity* de Hooker, de George Herbert, de Johnson et de Gibbon. Ce sont de grandes phrases aux souples replis, aux périodes sonores, contenant jusqu'à 619 mots et 80 signes intermédiaires de ponctuation, se déroulant lentement comme ces longues lames que ne redoutent pas les nageurs et qui s'infléchissent et se relèvent tour à tour, l'une poussée par l'autre, jusqu'à ce que la dernière enfin vienne s'effondrer sur le rivage en y laissant à peine, de toute l'écume soulevée et de tout le fracas retenti, un peu de sel amer.... Et au fond de ce fracas, une science de la mélodie, de la cadence, qui, s'il faut croire M. Frederic Harrison, « n'a pas de rivale dans toute la littérature anglaise ». Après 1860, tout change. On ne sent plus la passion théorique du jeune homme qui, ayant la vie devant lui, prend le temps de combattre en de belles attitudes. On sent la volonté du lutteur qui veut porter coup. Plus de grandes vagues : la lame est courte et dure. Une grêle de petites phrases bien ajustées tombe sur le lecteur. Et pourtant, elles reflètent, dans leur exiguïté, toutes les choses aimées de la terre et du ciel.

C'est une bataille de rayons. On ne marche plus à l'obscure clarté des *Sept lampes de l'Architecture*, mais au clair soleil attique de la *Reine de l'air*. Lui aussi, il a débarrassé ses toiles du bitume. Même il s'abstient de toute couleur qui ne serait que transition. Pas plus que les peintres de son pays ne mélangent leurs couleurs dissemblables, il ne fond ses différents styles. Il ne *blaireaute* pas sa pâte littéraire. Rien n'est ciment. Tout est idées. Et afin, sans doute, que ces idées soient plus nombreuses en un plus petit espace, comme ces « fleurs qui se serraient les unes contre les autres, par amour », non seulement les phrases, mais les mots eux-mêmes se raccourcissent. La fin de la préface de la *Reine de l'air* est presque uniquement faite de monosyllabes. A mesure qu'il s'élève dans la pure région des philosophies, il semble que tous les grands ornements littéraires l'embarrassent, et comme un aéronaute qui, pour monter encore, fait le sacrifice de ses vêtements inutiles, le voilà qui jette par-dessus la nacelle les « longues traînes » et les « fraises empesées », les bizarreries du temps d'Élisabeth, « les inversions, les longues sentences exégétiques » et les *purpurei panni* et les *cascade-fashions* et les allitérations, toute la défroque des *Sept Lampes* et des *Modern Painters*, — et son style, dès lors allégé, prompt, précis, monte droit au but.

C'est alors qu'on a vraiment Ruskin. A ce moment l'on possède, de son esprit, les fruits non les plus éclatants, mais les plus mûrs : des images qui s'évident jusqu'à l'idée, des idées qui éclosent en images, des rêveries qui tournent en polémiques, des analyses qui s'achèvent en actions de grâces, de l'antithèse juste assez pour éclaircir, de l'érudition juste assez pour lester, trop de poésie pour traîner à terre, trop de science pour perdre pied, et enfin, pour ne pas être tout à fait dupe de son cœur, un peu d'humour, mais, pour ne pas être du tout dupe de son esprit, beaucoup d'amour.

Telle est, si nous avons la curiosité de lire encore quelque chose de lui, sa *Lettre aux jeunes filles* sur la façon dont elles doivent pratiquer la charité :

Si vous pouvez vous les payer, achetez des robes faites par une bonne faiseuse avec la précision et la perfection les plus absolues possible, mais que cette bonne faiseuse soit une personne pauvre et non une personne riche vivant dans une belle maison à Londres.

Employez une partie de chaque journée à un sérieux travail d'aiguille, en faisant des vêtements aussi jolis que vous pourrez pour les pauvres qui n'ont ni assez de temps ni assez de goût pour se les faire adroitement.

Ne recherchez jamais les divertissements, mais soyez toujours prêtes à être diverties. La plus petite chose contient en elle de quoi jouir, le moindre mot a de l'esprit lorsque vos mains sont occupées et que votre cœur est libre. Mais si vous faites de l'amusement le but

de votre vie, le jour viendra où toutes les contorsions d'une pantomime de Noël ne parviendront pas à vous procurer un rire honnête.

Ce que vos parents veulent absolument vous faire porter comme beaux vêtements, portez-le — et portez-le fièrement et gentiment pour l'amour d'eux, mais, autant qu'il est en vous, veillez à travailler chaque jour à vêtir quelque être plus pauvre que vous. Et si vous ne pouvez le vêtir, au moins rendez-vous utiles avec vos mains. Vous pourrez faire vous-mêmes votre lit — laver votre vaisselle — nettoyer les objets dont vous vous servez — si vous ne pouvez faire autre chose.

Ne vous chagrinez ni ne vous tourmentez à cause des questions de religion et encore moins ne tourmentez les autres. Ne portez pas de croix blanches, ni de vêtements noirs, ni de guimpes. Personne n'a le droit de se promener en un uniforme agressivement céleste, — comme si c'était davantage son affaire ou son privilège que ce l'est de n'importe qui, d'être le serviteur de Dieu !

Venez en aide à vos compagnes, mais ne leur parlez pas religion et servez les pauvres, mais, de grâce, petits singes, ne leur faites pas de sermons ! Ils sont probablement, sans s'en douter, cinquante fois meilleurs chrétiens que vous, et, s'il faut que quelqu'un prêche, — laissez-les faire. Faites-vous d'eux des amis lorsqu'ils sont convenables, comme vous vous en faites des gens riches qui sont convenables. Partagez leurs sentiments, travaillez avec eux, et au bout de tout cela, si vous n'êtes pas sûres qu'on a des deux côtés du plaisir à se voir, retirez-vous de leur chemin. — Pour ce qui est de la charité matérielle, laissez-la faire aux gens plus vieux et plus sages et contentez-vous, comme les Athéniennes dans la procession de leur déesse tutélaire, de l'honneur de porter les corbeilles....

CHAPITRE IV

La modernité.

Toutes ces paroles sont bien de notre temps Elles en ont la curiosité analytique, les images cosmopolites, la tendresse humaine. Une autre époque ne les eût ni inspirées ni comprises. Si l'on examine en effet, d'une part, quelles sont les trois grandes caractéristiques de la vie que nous vivons, on trouvera qu'elle est plus savante que celle de nos pères, c'est-à-dire qu'elle recherche davantage les raisons de ses impressions, qu'elle est plus cosmopolite, c'est-à-dire qu'elle se colore de souvenirs glanés en plus de pays divers, et qu'elle est plus sociale, c'est-à-dire plus hantée par les rapports des classes entre elles et plus sensible à leurs peines de vivre comme à leurs désaccords. Si, d'autre part, nous résumons les impressions que nous laisse la critique ruskinienne, comparée à la critique d'art ordinaire, nous nous apercevrons qu'elle va plus loin dans l'examen minutieux des œuvres,

qu'elle prend ses exemples en plus de pays et plus de paysages et qu'elle est mieux pénétrée du sens social de l'art, et de ses obscures affinités avec la vie des foules. Et par ces trois côtés, qui sont les plus apparents de son œuvre, l'homme de Brantwood apparaît non comme un écrivain d'hier, mais comme un écrivain d'aujourd'hui et mieux encore de demain. Chaque jour qui s'écoule, comme une feuille qui tombe, laisse voir davantage de son ciel. Parce que notre vie est de plus en plus analyste, voyageuse et inquiète, parce que nous avons de plus en plus d'informations, d'images et de pitié, nous nous sentons plus de sympathie pour sa science, pour son tourisme et sa sociologie. Ceux qui, trompés par ses aspects lakistes et loyalistes, l'appellent « suranné » n'ont compris ni son œuvre ni notre vie.

Sans doute il y a eu de tout temps des analystes de la nature et de l'art, mais ils n'ont pas été servis de tout temps par les outils et les documents de la science ou de la critique historique contemporaines. Il y a eu de tout temps des artistes, mais ils n'eussent pas toujours pu choisir leurs exemples dans tous les musées de l'Europe, aller étudier les teintes de tous les glaciers, tremper leurs pinceaux d'aquarelle dans l'eau de tous les lacs. Il y a eu de tout temps des apôtres et des âmes vibrantes aux

misères des humbles, mais il n'y a pas eu sans cesse, dans les hautes classes de la société, cette obsession de la fraternité pour les plus humbles, et toutes les journées qu'a vécues l'humanité n'ont pas été attristées ou enchantées par l'attente fiévreuse d'un « grand soir ». Ruskin combat donc son siècle, comme le nourrisson dont parle La Bruyère bat sa nourrice, tout dru de la force que son lait lui a donnée, et les paroles mêmes qu'il prononce portent le reflet de tout ce qu'il a maudit.

Nous avons entendu d'abord ses paroles d'analyste et elles nous ont fait souvenir de ce mot de Mazzini : « Ruskin est le plus puissant esprit analytique en ce moment en Europe ». Il a porté l'investigation scientifique au cœur même de la poésie, — désarticulant les mots pour examiner leur mécanisme et les raisons de leurs images ou de leur chant, mettant en figures géométriques les moutonnements des nuages, afin de se rendre compte de leurs perspectives et de leurs systèmes d'ombres portées, faisant la géologie des montagnes de Turner, la botanique des arbres de Claude Lorrain, la psychologie des anges de della Robbia, l'aviation des oiseaux de Pollajuolo ou de Ghiberti, la pathologie de la tête sculptée de Santa Maria Formosa, la dynamique des bas-reliefs de Jean de Pise, fouillant dans toutes les sciences pour y trou-

ver des étais à ses bâtisses esthétiques, dès lors se passionnant pour ou contre les thèses de Saussure, de Darwin, de Tyndall, de James Forbes, d'Alphonse Fabre, de Heim, émettant ses théories à lui sur la façon dont se meuvent les serpents et progressent les glaciers, se souvenant devant les sculptures grecques ou florentines de la variabilité des espèces, toujours préoccupé de donner à ses systèmes les apparences d'une rigueur expérimentale. Nous l'avons vu remplir ses livres d'exemples ordonnés comme des équations, d'épreuves et de contre-épreuves, et parfois de diagrammes. On l'a vu dès 1845, à Venise, étudier, au moyen du daguerréotype, des détails d'architecture qui jusque-là avaient échappé à l'attention, et dès 1849, le premier sans doute, photographier le Cervin. Il nous semble, à feuilleter ses livres, que nous tournions les pages des manuscrits de Léonard de Vinci, pages touffues, riches et hachées d'éclairs, où une notation de balistique suit un document myologique, où les croquis chevauchent sur les calculs, où les caricatures s'insinuent parmi les essais sur l'aviation, et la mécanique parmi les paysages. Comme Léonard, Ruskin a senti, en toutes choses, la beauté de la science et cherché à constituer, en toute occasion, la science de la beauté. A l'entendre, on doute parfois s'il a vécu dans les

musées plutôt que dans les laboratoires; on se le figure volontiers tel que M. Edelfelt représenta un jour M. Pasteur : le regard et la pensée fortement attachés à un bocal qu'il manie au jour clair des cliniques. Et l'on ne s'étonne plus que sir John Lubbock, interrogé sur la question de savoir si Ruskin était comparable à Gœthe, répondit qu'assurément il avait fait beaucoup plus pour la science, et que, sans prétendre à une connaissance profonde, il avait montré un extraordinaire don naturel d'observation : car toutes ses paroles sont pleines des préoccupations que donnent les découvertes de la science contemporaine et comme nourries et débordantes de ses enseignements.

Qu'elles soient plus pleines encore de préoccupations sociales, c'est ce que nous avons noté dès le premier regard jeté sur les formes extérieures de sa pensée. Outre ceux de ses ouvrages qui traitent expressément d'économie politique, comme *Unto this Last*, *Munera Pulveris*, *Time and Tide*, *The Crown of Wild Olive*, *Fors Clavigera*, *A Joy for ever*, il en est beaucoup d'autres qui y touchent par quelque côté. Bien rarement l'esthéticien a pu écrire tout un chapitre sur l'art sans que le souvenir des êtres humains « qui ont de fortes objections à écouter une conférence sur les mérites de Michel-Ange lorsqu'ils ont faim et froid », ne soit venu

troubler sa sérénité. Dans toutes ses paroles, il est l'homme qui de l'hôtel Danieli, à Venise, écrivait ces mots dans *Fors Clavigera* :

Voici une petite coquille de bucarde grise posée devant moi, que j'ai ramassée l'autre jour dans la poussière de l'île Santa-Helena et une coquille de limaçon brillamment tachetée, tirée des sables arides du Lido, et je voudrais me mettre à les dessiner et à les décrire en paix. Oui, et tous mes amis me disent que c'est là mon affaire. Pourquoi ne puis-je penser à cela et être heureux? Mais hélas! mes prudents amis, trop peu de toutes les choses auxquelles j'ai à penser me sont permises, car ce flot verdâtre qui passe en tourbillonnant devant mon seuil est plein de cadavres qui flottent et je dois laisser mon dîner pour les ensevelir, puisque je n'ai pu les sauver et mettre mon coquillage à mon chapeau et prendre mon bourdon à la main pour chercher quelque rivage qui ne soit pas encombré encore!

Il y a vingt et un ans que ces paroles furent écrites. Aux dilettantes qui voyageaient, cet hiver-là, en Italie, elles eussent semblé incompréhensibles. On les comprend maintenant, ou du moins, on devine leur sens douloureux et profond. On ne s'étonne plus de voir un touriste prendre garde aux êtres vivants et souffrants des pays qu'il traverse autant qu'aux pierres des monuments. Et s'il ajoute que « c'est la plus vaine des affectations que d'essayer de mettre de la beauté dans des ombres, tandis que toutes les choses réelles qui

projettent ces ombres sont laissées dans leurs difformités et leurs misères », et s'il en prend prétexte, au milieu d'une dissertation d'art, pour nous parler de grèves, de salaires et de coopération, nous trouvons dans ses paroles quelque chose qui nous semble plus adéquat encore à la vie que nous vivons.

Enfin elles répondent à nos instincts nomades et à nos curiosités cosmopolites. Ruskin ne se contente pas d'enseigner à Oxford; il suit ses élèves dans leurs voyages à Amiens, à Florence, à Venise, pour les garder des suggestions hérétiques des Murray, des Baedeker ou des Woerl. Il les suit au moyen de petites plaquettes de vingt pages, à reliure souple, aisément maniables, vite lues, qu'on met dans sa poche en quittant l'hôtel, qui n'immobilisent point une main, qui ne vous empêchent ni d'acheter une brassée de fleurs d'amandiers sur le Lung'Arno en revenant des Uffizi, ni de donner à manger aux pigeons de Saint-Marc en allant au palais des Doges. Ce sont les *Mornings in Florence*, le *St Mark's Rest* et « *Our fathers have told us* » ou *The Bible of Amiens*. Une fois venu dans la chapelle ou au musée, on tire de sa poche le livret et ce petit démon chuchoteur, habillé de rouge, plein de promesses et de surprises, fait des trous dans les vieux murs et dans les vieilles toiles, et par

ces trous apparaissent des horizons d'idées, des vallées de rêveries, et des siècles d'histoire. Ainsi lorsqu'on ouvre une de ces lucarnes percées dans l'interminable corridor du Ponte Vecchio, reliant les Uffizi au palais Pitti, si l'on se détourne des innombrables portraits des grands-ducs enfumés, on voit se dérouler l'Arno et Florence et les montagnes de marbre et les jardins, et les cimes neigeuses, et les villas des décamerons, et les chartreuses des saints, et les loggias et les portiques, toute une nature vivante, éveillée, gaie, qui tient compagnie au cœur et luit tout à coup parmi tant de choses mortes, pour dire au voyageur : Las! ne t'attriste pas! Tout ce que tu vois vit encore. Sur ces toiles, les arbres ont jauni et les bouquets sont noirs, mais au dehors il y a des forêts qui verdissent, des fleurs qui parfument, des rivières qui passent, des femmes qui sourient, des chevaliers qui combattent, des peuples qui acclament ou qui maudissent, — et les souffles d'air qui émoussent les pointes des cyprès de San-Miniato ou font hocher les têtes des lys de Fiesolé, sont aussi forts et aussi doux que lorsqu'ils moissonnaient les parfums des lys blancs de l'Angelico ou semaient sur le ciel bleu les lys d'or des drapeaux de Charles VIII!

En restituant ainsi la vie aux œuvres d'art fanées

et aux cités refroidies, en mêlant à sa critique ce que la nature ne nous refuse jamais de charme, et ce que la pensée nous impose toujours de tristesse, Ruskin a donné un sens aux voyages que nous faisons. Sans lui, nous avions tout : les trains rapides qui permettent de courir d'un monument à l'autre, et ainsi de comparer sans transition le portail d'Amiens aux portes de bronze de Ghiberti, les wagons-lits qui font qu'on arrive devant ces chefs-d'œuvre, la tête reposée, l'esprit dispos, et ainsi prêts à en démêler les significations les plus délicates. Nous avions les hôtels et l'attirail quasi féerique du confort moderne, où une pression du doigt sur un bouton supprime la distance, sur un autre produit la lumière, sur un troisième produit la chaleur, où des serviteurs prudents et polyglottes épargnent jusqu'à la fatigue d'un ordre, où ainsi tout silencieusement conspire pour laisser à l'esprit toute sa puissance de pénétration, entre les visites aux musées, et à l'âme toute sa force d'évocation des temps, entre les lectures des historiens. Nous avions de la sorte tout ce qu'il fallait pour courir le monde : il ne nous manquait qu'une raison de le courir et d'en jouir en le courant. Ruskin nous l'a donnée. Nous marchions : il nous a fait changer d'horizon. Nous voyions, il nous a fait regarder. Il nous a fourni des raisons plausibles de nos inquié-

tudes et des prétextes nobles à nos délassements. Il nous a dit où nous allions et pourquoi. Il l'a dit surtout à ses compatriotes, et parce qu'ils l'ont cru, les voilà cent fois plus attentifs aux choses esthétiques qu'ils traversent, et leur visage prend devant elles une expression d'extase qu'on chercherait vainement en qui ne fait point partie de ce que les sacristains d'Italie appellent déjà la *confraternita di Ruskin*.

Les comprennent-ils mieux? Je n'en jurerais pas, mais ils savent qu'un Anglais les a compris. En jouissent-ils davantage? Ils savent du moins que quelqu'un qui était de leur race et de leur foi en a joui, et cela pour des raisons scientifiques, pour des motifs moraux qu'il est honorable de partager. Grâce à lui, grâce à son goût historique et à ses évocations d'humanités disparues, on a le sentiment que des générations ont passé devant ces chefs-d'œuvre et ont joui, ont aimé, ont admiré. On jouit, on aime, on admire donc. On croit s'unir, par cette continuité d'admiration, à la grande âme universelle, qui a vibré et vibrera longtemps devant le même horizon. Lorsque vous êtes à un balcon du palais des Doges ou aux fenêtres du campanile de Sainte-Marie des Fleurs, ou encore lorsque, au plus haut de la dernière tourelle de la cathédrale de Milan, vous cherchez à découvrir le moutonne-

ment bleu et lointain des Alpes, si vous examinez là pierre que vous touchez, vous la verrez barbouillée, couturée d'inscriptions, de noms et de dates, — noms d'habitants de tous les villages de l'Europe, et dates de toutes les années, bonnes ou mauvaises, de cette fin de siècle. Tous ces gens de conditions humbles, Allemands ou Anglais pour la plupart, qui occupent le meilleur de leur temps passé ici, à graver leurs noms inconnus dans ces marbres illustres, à amarrer quelque chose de leur vie éphémère à ces monuments quasi éternels, éprouvent bien un inconscient désir de communier en admiration, à ce moment précis, avec le reste de l'humanité. Ils ont bien le sentiment qu'ils s'ennoblissent en touchant ces pierres, but de tant de pèlerinages, et qu'ils s'honorent en les déshonorant de leurs gribouillages éhontés. Cette visite unique est un éclair de poésie dans leur existence. Ils la raconteront plus d'une fois dans le cottage familial, parmi les travaux de couture, ou dans la *bierbrauerei*, parmi les pipes, — voyageurs anonymes, rapides flots d'un fleuve qui, en passant dans une ville, reflètent un instant les palais et les cathédrales et plus loin des montagnes, des forêts et toutes les couleurs chatoyantes et diverses posées sur leurs bords, puis s'en vont rejoindre l'océan, la foule, le train-train de chaque jour, — la vie grise et mono-

tone qui ne reflète plus rien.... Mais si, dans le moment où ces passants se colorent de ce reflet, on leur demandait : « Que pensez-vous? Qu'éprouvez-vous? » ils ne sauraient le dire. Ceux qui ont lu Ruskin le savent, — car ce qu'ils n'ont pas vu dans les cieux, ils l'ont trouvé dans ses diagrammes, ce qu'ils n'ont point deviné dans les pierres, ils le découvrent dans ses antithèses et ce qu'ils eussent oublié d'aimer dans les réalités vivantes et tangibles, ils l'adorent dans ces images qu'un grand poète pour eux a peintes d'amour.

Plus encore que d'un savant et que d'un sociologue, c'est donc d'un guide que Ruskin emploie le langage. Il en grandit les fonctions jusqu'à l'apostolat et fait de l'auberge où elle s'exerce un temple qui ne devrait pas nous sembler moins sacré, parce que, d'aventure, il serait pourvu d'ascenseurs et d'électricité. On s'émeut bien dans tels châteaux, au souvenir du passage d'un roi, dans tels monastères à la révélation du séjour d'un saint. Car le château était autrefois le signe matériel de la puissance; le monastère celui du zèle et du dévouement. Tous deux ils se dressaient sur les monts et par les plaines comme les haltes nécessaires de qui voulait connaître le monde dans sa grandeur ou dans sa charité. Aujourd'hui que les rois descendent à l'hôtel et que les saints en voyage ne portent pas

de costumes spéciaux ni n'habitent plus d'architectures révélatrices, l'auberge a hérité la poésie des vieilles demeures seigneuriales ou monacales. D'ailleurs, elle est souvent faite d'un palais comme à Venise ; elle contient souvent une chapelle, comme sur les bords de la Méditerranée. Un apôtre peut donc y parler, comme dans un cadre naturel, et ses grands gestes vont s'y déployant à leur aise. Ruskin est cet apôtre des caravansérails cosmopolites. Il apparaît comme l'archange des *Cook's Tours* et le prophète des *Terminus*. Devant lui marchent, nuit et jour, grâce à la locomotive, la colonne de feu et la colonne de fumée. Autrefois, au temps des vies sédentaires et des destinées enracinées, on n'eût rien compris à cette fonction d'un esthéticien conducteur de peuples. Mais aujourd'hui que l'humanité errante a jeté bas ses lares, éteint ses foyers et s'en va sur toutes les plages, au pied de tous les monts ou encore dans les villes mortes transformées en reliquaires afin de mieux connaître cette terre qu'elle trouve trop petite et ce passé qu'elle trouve trop court ; aujourd'hui qu'incertains d'une vie future nous cherchons à prolonger notre existence plutôt en deçà d'elle-même, à revivre les siècles déjà vécus en nous identifiant avec les vies peintes dans les musées ou à ressentir quelque chose des vies multiples des

cités et des foules que nous traversons, — ce guide esthétique est devenu, comme le prêtre, un pourvoyeur d'infini.... Il nous dispense la vie des âges morts et des peuples inconnus. Ses paroles nous versent la vie : elles sont la vie même que nous vivons et surtout elles sont celle que nous voudrions vivre. Elles sont analytiques comme notre vie scientifique; elles sont suggestives comme notre vie cosmopolite; elles sont inquiètes comme notre vie sociale. Elles ont de la vie la mobilité, ayant touché à tous les sujets, nous ayant poussés vers toutes les rives. Elles en ont les contradictions, ayant reflété toutes les impressions et tous les systèmes. Elles en ont la souplesse, ayant mêlé l'enthousiasme à l'ironie et l'humour à l'amour. Et si elles gardent çà et là quelque mystère, c'est que la vie, dans ses complexités et ses diversités innombrables, est aussi mystérieuse peut-être que la mort....

TROISIÈME PARTIE

SA PENSÉE ESTHÉTIQUE ET SOCIALE

La sagesse antique disait : « Nous ne descendons jamais deux fois dans le même fleuve ». En refermant ces volumes vert d'eau ou lie de vin, à filets d'or, où nous avons trouvé tant de pages puissantes d'analyse, d'image et de passion, nous avons pareillement envie de dire : « Nous ne lisons jamais deux fois le même Ruskin ». Ses contradictions ont fait la joie de ses adversaires et sillonné de rides les fronts de ses disciples. M. Augustin Filon écrivait un jour qu'il se chargeait d'extraire des œuvres de Ruskin les doctrines les plus contradictoires, et M. Whistler s'est diverti, en un gros volume, à en tirer des aphorismes qui peuvent rivaliser, pour leur

clarté, avec les *Arrangements en noir* du célèbre artiste américain. Quand on lit une page du Maître, on croit saisir sa pensée; quand on en lit dix, on hésite; quand on en lit vingt, on renonce. Toutes les subtilités, tous les ondoiements, toutes les circonvolutions de ses divers systèmes esthétiques, religieux et sociaux, en font un enchanteur impondérable, insaisissable, qui, si on le veut enserrer dans une formule logique, se dérobe en fumée, comme ce génie des *Mille et une Nuits*, et il semble qu'on est devant un amas de petites choses diverses et précieuses, miroitantes et attirantes, mais changeantes et fuyantes comme des flammes, et comme des flots....

Et pourtant, le fleuve, qui coule sous nos yeux, ressemble bien au fleuve qui coulait au même endroit et que nous appelions du même nom quand un aïeul, nous tenant par la main, nous le fit voir pour la première fois! Cette flamme qui sursaute et peuple de figures étranges le grand hall de la vieille maison familiale rappelle bien, dans son aspect général, la flamme qui réchauffa nos doigts d'enfant et nous fit faire tant de beaux rêves envolés aujourd'hui par la

cheminée! Aucun flot n'est exactement le flot d'hier, — mais c'est toujours le même fleuve. Aucune flamme ne reproduit photographiquement les arabesques d'antan, — mais c'est toujours le même foyer. Ruskin est comme un fleuve. Il est comme une flamme. Il ne se ressemble jamais, il se renouvelle sans cesse, et il est le même toujours. Ses pensées viennent toujours de la même source, — qui est très haute. Elles vont toujours grossir le même Océan, — qui est très lointain. Quelle est donc cette source? Quel est cet Océan?

Nous allons le rechercher. Si en le recherchant nous dérangeons quelques préjugés établis sur un texte isolé de Ruskin, on nous excusera en songeant que ce n'est point ici l'analyse de tel ou tel de ses ouvrages, mais une vue d'ensemble de sa pensée depuis 1843 jusqu'à 1888, — de sa pensée sur la Nature, de sa pensée sur l'Art, de sa pensée sur la Vie. Et s'il était arrivé que des disciples plus ardents que clairvoyants ou des adversaires plus ingénieux que loyaux avaient fourni, même en Angleterre, une idée très fausse de la doctrine ruskinienne, cela ne prouverait rien contre la fidélité de la synthèse qui va

suivre, mais plaiderait simplement pour sa nécessité. Il sera certes très facile de trouver chez le Maître des textes qui nous contredisent, et comme ces textes ont toujours une forme absolue et aphoristique, on pourra s'imaginer qu'ils sont exclusifs de toute autre opinion. Il n'en est rien. Ce sont là comme les remous du fleuve, les tourbillons qui peuvent momentanément et localement aller contre le courant. Ils ne le changent point. Et leur violence même ne peut rien sur la direction que nous avons cru discerner dans cette pensée et que nous voulons déterminer.

Cette pensée, dirons-nous enfin, et pour qu'on ne s'y trompe pas, est celle de Ruskin et non la nôtre. Si nous l'exposons avec toute la force qui est en elle, c'est là une marque non de notre adhésion, mais de notre fidélité. Nous n'avons pas cru utile ni opportun d'en ralentir l'exposé et d'en compliquer la trame par des remarques et des réserves personnelles. Car avant de discuter une doctrine, il faut la connaître. Voici celle de Ruskin. Une fois qu'elle sera connue, chacun viendra, s'il veut, la discuter.

CHAPITRE I

La nature.

§ 1.

N'y aurait-il pas plus de choses esthétiques entre le ciel et la terre qu'on ne l'enseigne communément dans nos écoles de philosophie? Les hommes ne se laisseraient-ils pas souvent guider par des visions plutôt que par des raisons et seraient-ce les enfants seuls qui aiment à tourner les feuilles des livres d'images et qui oublient, en les tournant, les réalités de la vie? De cette vie, nous savons assurément déjà beaucoup de choses. Les chimistes prennent une plante, l'emportent dans leur laboratoire, la manipulent, l'analysent, la soumettent à de multiples épreuves et viennent nous dire de combien d'éléments elle se compose, de combien d'azote et de combien de chaux, et comment elle a germé, et pourquoi elle s'est développée. Soit; c'est très intéressant. Les économistes compulsent des bilans et des mercuriales, suivent du doigt les zigzags des

graphiques, délient les cordons des livres de raison, des mémoires, secouent la poudre des chartriers ou des terriers et nous apprennent comment se développe la richesse d'un pays par l'échange, ou se fixe la valeur d'une denrée par l'utilité et pourquoi une crise monétaire éclata tel jour. Soit. Il est bien vrai que tout cela est, mais est-ce là tout? Pourquoi, dirons-nous au chimiste, en ce soir d'hiver, ces roses posées sur le bord d'une cheminée nous ont-elles fait trouver la solitude moins triste et le froid moins rigoureux? Elles ne parlent ni ne réchauffent pourtant.... Pourquoi, dirons-nous à l'économiste, cette excroissance de coquille, qui ne peut remplir aucun but utile, a-t-elle une valeur marchande beaucoup plus considérable qu'un sac de blé qui peut nourrir un homme pendant un certain temps?... Et au physicien qui passe, nous demanderons pourquoi les sons de cette gamme mineure nous ont rendus tristes et pourquoi ce rayon de soleil nous a rendus joyeux? Pourquoi ce feu qui flambe dans l'âtre ne nous ranime-t-il pas comme ce rayon de soleil qui, tout à l'heure, flambait aux vitres? et pourquoi, plus loin, dans ce foyer artificiel où une mathématique flamme de gaz lèche d'inamovibles bûches en amiante, s'il y a encore autant de chaleur pour le thermomètre, y en a-t-il dorénavant si peu pour le cœur?

Sortons de cette ville où le ciel est caché par la fumée, la terre par le pavé de bois, où le feu ne consume que du gaz et où l'eau est telle qu'on n'ose point la boire, — et allons regarder la Nature chez elle, là où nous ne l'avons pas encore défigurée. Pourquoi ce même ciel nous a-t-il inclinés au découragement quand il était gris, et nous rend-il la confiance, quand il est bleu ? Nous voici en plein champ. Examinez cette terre plate et cette verdure alignée au cordeau et, à côté, ce vallonnement plein d'herbes libres aux entrelacs subtils : c'est la même composition chimique, la même aptitude à la production, la même valeur. Ces deux champs sont exactement pareils aux yeux de l'agronome, de l'économiste, du philosophe et du répartiteur des contributions directes. Pourtant l'un d'eux, aux lignes monotones, n'arrêtera point nos pas ni nos soucis. L'autre nous attirera, nous distraira, nous charmera peut-être et, devant ses mille fantaisies d'aspects et de contours, pendant un instant, nous oublierons la vie et nous reviendrons à la maison plus rasséréné, plus calme et moralement plus dispos. Pourquoi?

Et pourquoi cette nature est-elle colorée comme un tableau, au lieu d'être grise comme une gravure? Pourquoi ses couleurs les plus brillantes sont-elles répandues sur les êtres les plus inutiles,

mais aussi les plus inoffensifs? Certes, il y a des champignons vénéneux qu'on dirait éclaboussés par Delacroix et des mouches stercoraires qu'on dirait touchées par le pinceau de Fra Angelico; mais d'ordinaire, voyez si les oiseaux les plus doux ne sont pas les plus beaux? Penchez-vous sur ces morceaux de rochers brisés par leur chute.... « Voici des terres pures qui sont blanches quand elles sont en poudre et qui forment les éléments constitutifs de l'argile et du sable. Mais dès qu'une vie plus intense est en elles, c'est-à-dire dès qu'elles se cristallisent, voyez comme elles changent de couleur! Elles deviennent l'émeraude, le rubis, le saphir, l'améthyste et l'opale. Pourquoi ce rapport entre l'énergie de la cristallisation et la pureté de la substance d'une part et, d'autre part, sa beauté? Regardez les plantes : c'est pareillement quand leur vie est à son paroxysme d'intensité que leurs formes flattent le plus nos passions humaines et que leurs couleurs deviennent les plus éclatantes : couleurs primaires, bleu, jaune, rouge ou blanc, l'union de toutes les couleurs. Et notez que ce moment de gloire parfaite coïncide avec le moment où les plantes ont ensemble les relations qui correspondent aux joies de l'amour chez les créatures humaines.... » Pourquoi? Allez plus haut dans l'échelle de vie. Voici, justement, quelque chose de

tors et de brillant qui coule sur le sentier : un petit ruisseau d'argent qui se glisse entre les herbes, un corps annelé « qui rame sur la terre avec chaque anneau pour rame : une vague, mais sans vent, un courant, mais sans chute. Pourquoi cette horreur qui nous prend devant cet être, quand nous savons qu'il y a plus de poison dans une mare ou un égoût mal tenu que dans le plus terrible aspic du Nil? » Ou bien, s'il y aurait quelque obscur rapport entre les formes du serpent et une idée du mal qui dormirait au fond de nous-mêmes.... Pourquoi, au contraire, ce plaisir au rapide et radieux passage d'ailes empourprées qui ne nous servent de rien et dont toutes les couleurs nous seront moins utiles que la chair grise et terne des volailles? Pourquoi ce tressaillement de joie libre et fière au souple et fin mouvement des jambes du cheval? L'automobile ne les a pas et nous mène plus vite où nous voulons aller....

Ces choses, dira-t-on, n'attirent point également l'attention ni ne font également le bonheur de tous les êtres. — Sans doute, et il y a là en elles et en nous un mystère de plus. Serait-ce que ces impressions et leurs contre-coups sur les actions des êtres n'existent point? ou ne serait-ce pas, qu'existant plus ou moins, elles constituent entre ces êtres une hiérarchie et au besoin une classification qu'on n'a

pas encore déterminées? Comment se fait-il que devant les mêmes montagnes bleues dressées au bout de l'horizon comme des vagues immobilisées par la baguette d'un Enchanteur, un homme s'émeuve et s'arrête et qu'un autre être continue, indifférent, son chemin? Tout ce qui a des yeux ne verrait-il pas de même? Y aurait-il d'autres différences entre les espèces que celles dont les biologistes nous ont avertis? « Ils nous disent bien quelle infinie variété d'instruments oculaires possèdent les créatures fourmillant sur ce globe; ils nous disent comment ces instruments sont construits et dirigés, comment les uns jouent dans leurs orbites avec des mouvements indépendants, comment d'autres font saillie, en une myopie, sur des pyramides d'os, — ou sont brandis au bout de cornes, ou semés sur le dos et les épaules, ou poussés au bout d'antennes pour explorer la route en avant de la tête, — ou pressés en tubercules aux coins des lèvres.... Mais comment toutes ces créatures voient-elles avec tous ces yeux? » Quand vous regardez un serpent se déroulant de ses couvertures, ou posé sur une branche comme un paquet de cordages, ou aplatissant contre la vitre des muséums le galbe rond de ses froids anneaux, vous êtes-vous jamais demandé si le serpent vous regarde et ce qu'il voit de vous? « Il tiendra ses deux yeux

ensemble fixés sur votre figure pendant une heure, une fente verticale dans chacun d'eux recevant de vous telle image que la rétine d'un serpent et l'esprit d'un serpent peuvent recevoir d'un homme. Mais quelle sorte d'image reçoit-il à travers le bleu vernis de l'affreuse lentille?... Pareillement on dit qu'un chat regarde un évêque. Soit. Mais est-ce qu'un chat voit un évêque, quand il le regarde? Lorsqu'un chat vous caresse, il ne vous regarde jamais. Son cœur semble être dans son dos et dans ses pattes, — non dans ses yeux. » Le faon, le cheval semblent plus sensibles aux différences d'aspects et le chien plus encore, et l'homme enfin plus que tous les êtres ensemble. L'homme regarde et contemple, l'homme jouit et souffre par la vue, il demeure ravi et en extase devant des choses qui n'ont aucune fonction dans sa vie : — devant des reflets, qu'il ne peut saisir, devant des rochers qu'il ne peut ensemencer, devant les couleurs de cet éther où il ne peut atteindre. Pourquoi?

Et pourquoi, parmi les hommes, les plus grands : les saints dont on lit les histoires sur les banderoles ou dans les gloires des vieux panneaux dorés, aimèrent-ils à retremper leur vue au spectacle des monts, des ailes, des eaux et des fleurs, « toutes les fois qu'ils eurent quelque œuvre à accomplir, ou quelque épreuve à subir qui dépassaient la

force habituelle de leur esprit »? Et pourquoi enfin, chez le même homme, ces impressions radieuses et désintéressées sont-elles d'autant plus vives et plus profondes que son cœur est plus libre des passions basses et des mesquines envies? Pourquoi la joie des couleurs est-elle ressentie surtout par son âme lorsque son tempérament est sain, par son esprit quand il est calme, par ses sens quand ils sont reposés? Pourquoi, dans ce cas, la joie des couleurs et leur souvenir accompagnent-ils toute sa vie ici-bas? « Laissez votre œil se fixer sur un grossier morceau de branche d'arbre d'une forme curieuse, pendant une conversation rare avec un être qui vous est cher, ou qu'il s'y pose même inconsciemment. Et quoique la conversation puisse être oubliée, quoique chaque circonstance qui l'accompagne soit aussi perdue pour la mémoire que si elle n'avait jamais été, cependant votre œil, pendant toute votre vie, prendra un certain plaisir à de telles branches d'arbres, auxquelles il n'en aurait pris aucun auparavant, — un plaisir si subtil, une trace de sentiments si délicats, qu'ils nous laisseront tout à fait inconscient de leur particulier pouvoir, mais indestructibles par un raisonnement quelconque, et qui formeront par la suite une partie de notre constitution.... » Pourquoi? Certes on explique bien des choses, dans nos écoles,

mais explique-t-on la part que prennent à notre vie les formes et les couleurs? On analyse bien des propriétés des corps, — a-t-on seulement cherché à connaître la propriété par excellence, celle qui unit toutes choses en ce monde : le pouvoir d'attirance et de sympathie? Les raisonnements de nos physiologues ou de nos psychologues sont fort ingénieux, mais ne s'appliqueraient-ils pas tout aussi bien aux choses qui nous entourent, quand elles n'auraient ni la ligne qui assouplit, ni la couleur qui exalte! Est-ce qu'on se douterait, à lire les philosophes, que le monde, dont ils parlent en termes si abstrus, si gris, si froids, soit ce frémissement de feuillages, ce ruissellement de clartés, cette palpitation de chairs, ce battement de paupières, cette flamme de regards qui en font tout le prix? On bâtit des systèmes qui expliquent tout du monde, — hors son charme. On analyse les coins les plus secrets de l'âme, — hors son admiration. On démêle tous les rapports que nous avons avec la Nature soi-disant inanimée, — hors l'amour....

Toutes ces choses, répondra peut-être un savant, ressortissent à diverses sciences qui en rendent compte partiellement ou bien ne ressortissent à aucune parce qu'elles ne sont susceptibles d'aucun examen scientifique, n'étant qu'impressions variables selon chaque individu et, dans tous les

cas, réduites à de pures apparences! Des apparences, soit. Et croyez-vous qu'elles perdront, parce que vous les aurez affublées de ce nom, tout leur pouvoir sur l'homme et sur la vie? Croyez-vous que ce ne soit pas à des apparences que nous devions le plus de résolutions, ou le plus de faiblesse, et partant le plus de misère ou le plus de bonheur? aux apparences de la gloire? aux apparences de l'amour? Croyez-vous que ce ne soit pas aux apparences de l'héroïsme des anciens que nous devions nos véritables héros modernes, ni aux apparences de l'oasis, au mirage, que nous devions le plus de réconfort pour continuer notre route vers la réalité? Les légendes sont-elles vraies et, si elles ne le sont pas, ont-elles exercé sur les faits mêmes de la vie moins d'influence que l'Histoire? Les religions sont-elles prouvées, — et n'est-ce pas aux apparences du ciel que nous devons la plupart des choses qui ont transformé la terre? Direz-vous qu'il est inutile dans la vie que le soleil brille pourvu qu'il nous éclaire, et que les fleurs s'harmonisent pourvu qu'elles nous guérissent? Ou ne direz-vous pas plutôt que les rapports de ces choses à l'homme, de ces notions à notre intelligence et de ces apparences à nos actes et à nos sentiments, que toutes ces trames imperceptibles et puissantes,

Ces fils mystérieux où nos cœurs sont liés,

nous paraissent trop subtils ou trop particuliers pour être démêlés, sans se rompre, par le grossier scalpel des sciences présentement organisées et organisées pour de tout autres besognes?

Pour qu'une science le pût, il faudrait qu'en étudiant la Nature elle ne tînt pas compte seulement de sa composition chimique ou physique, de sa vérité, de son utilité, de sa richesse, de son évolution, de sa fécondité même, mais encore de la chose qu'on adore dans la vie et que dans le raisonnement on méprise, qui s'impose dans les faits et qu'on proscrit dans les systèmes, qu'on recherche et qu'on tait, qu'on rêve et qu'on redoute : — la Beauté. La seule psychologie qui pourrait rendre compte des phénomènes que nous venons de décrire, et de mille autres encore qu'on pressent ou qu'on devine, est celle qui tiendrait pour quelques-unes des qualités primordiales et dominantes des objets naturels leurs qualités de formes et de couleurs, leur action non sur le sens du toucher seulement, mais sur le sens le plus noble : la vue, et non sur nos sentiments de désir ou d'appropriation, mais sur le sentiment le plus désintéressé : l'admiration. La seule philosophie complète serait celle qui ne se demanderait pas seulement la cause

des *forces*, mais aussi la cause des *formes*, qui ne fixerait pas seulement les *lois* de la création, mais aussi et surtout les *joies* de la création, qui ne classerait pas seulement les êtres par leurs aspects et leurs fonctions mécaniques, — comme on classe des moteurs dans une galerie des machines, — mais encore par leurs traits esthétiques et leurs indices ou reflets de la Beauté, — comme on classe des tableaux ou des statues dans un musée.

Cette philosophie ou cette science ne serait pas, dira-t-on, une science proprement dite, ni même une philosophie. Peut-être, et nous ne disputerons point sur les mots. Il y a en effet, entre les deux ordres de recherches, une profonde différence. « L'une considère les choses comme elles sont en elles-mêmes, l'autre en tant qu'elles affectent les sens humains et l'âme humaine. La tâche de celle-ci est d'approfondir les impressions naturelles que ces choses font sur les créatures vivantes. Les deux sciences s'inquiètent également de la vérité, mais l'une de la vérité d'aspect, l'autre de la vérité d'essence. L'une étudie les relations des choses entre elles, l'autre étudie seulement leurs relations avec l'homme et en tout ce qui lui est soumis, cherche seulement ceci : à quoi cette chose sert aux yeux de l'homme et à son cœur. »

§ 2.

Il y a une différence encore plus grande entre les facultés diverses que chacune de ces enquêtes met en jeu. Car tout en étant scientifique, c'est-à-dire expérimentale, par un de ses côtés, cette recherche sera surtout artistique et intuitive. Pour pénétrer les effets des choses de la Nature sur les yeux et sur le cœur, il faut bien voir plutôt que beaucoup savoir et cela est l'affaire de l'artiste dont la finesse de vue va bien au delà des instruments du savant. « Le travail de toute la Société géologique depuis quatre-vingts ans n'est point parvenu à la constatation des vérités qui concernent les formes de ces montagnes que Turner exprima en quelques coups de pinceau, il y a quatre-vingts ans, lorsqu'il était enfant. La connaissance de toutes les lois du système planétaire et de toutes les courbes du mouvement des projectiles ne rendront pas un homme de science capable de dessiner une chute d'eau ou une vague ; et tous les membres de Surgeon's Hall, s'aidant les uns les autres, ne sauraient aujourd'hui voir ou représenter le mouvement naturel d'un corps humain en une action vigoureuse comme le fils d'un pauvre teinturier (il Tintoretto) le fit il y a trois cents ans. » Et pour bien sentir les effets de

cette nature non seulement sur les yeux, mais sur le cœur, il ne suffit pas de la bien voir ; il faut encore la bien aimer. « Car peut-être que nous ne pouvons pénétrer le mystère d'une seule fleur et qu'il n'a pas été voulu que nous le puissions, mais bien que la poursuite de la science fût constamment étayée par la tendresse de l'émotion. »

Cette faculté de nous-mêmes qui nous permettra de voir et d'étudier dans les hommes autre chose que de merveilleux automobiles, dans les plantes autre chose que des alambics et dans les fleurs autre chose que des remèdes, quelle sera-t-elle donc? Et de quel nom l'appellerons-nous? Évidemment ce n'est point l'intelligence, car les idées de beauté sont instinctives, et lorsqu'il s'agit d'elles, tout ce qu'on peut dire de plus favorable à l'intelligence, c'est qu'elle est inutile. Il suffit, si l'on en doute, de lire M. Thiers traitant de critique d'art. « Si jamais un savant vous dit que deux couleurs font mal ensemble, prenez-en note, afin de les mettre le plus souvent possible à côté l'une de l'autre. » — Sera-ce la sensibilité? S'il fallait pencher d'un côté, ce serait de celui-là plutôt que nous pencherions. Car la sensibilité est ce qu'il y a de plus puissant en nous et de plus noble à la fois. « Les hommes deviennent, dans tous les temps, vulgaires, précisément dans la proportion

où ils sont incapables de « tact », — ce tact que le mimosa possède le plus parmi les arbres, que la femme pure possède au-dessus de tous les êtres; cette finesse, cette plénitude de sensation au delà de la raison et qui guide et sanctifie la raison elle-même. La raison ne peut que déterminer ce qui est vrai. C'est la passion de l'humanité qui peut reconnaître ce qui est bon. »

Mais est-ce que la sensation suffit? Tous les êtres ont la sensation. La plante même éprouve quelque chose; est-ce à dire qu'elle éprouve le beau? Parmi les sensations de l'homme même, n'en est-il pas de tellement diverses qu'elles semblent se distinguer non pas seulement par leurs degrés, mais bien encore par leur nature? Est-ce que sentir le charme d'un rayon frisant sur les eaux lointaines d'un lac, c'est la même chose que sentir le fumet d'un roastbeef? Cette dernière sensation est beaucoup plus utile, mais l'autre est précisément celle qui nous permettra d'étudier les rapports de la Nature et de l'âme. Bien plus, ce sont ces sensations dites inutiles qui sont les plus puissantes, les plus exquises et les plus indéfiniment renouvelables. « Les plaisirs du goût et du toucher ou toute autre jouissance sensuelle nous sont donnés comme des serviteurs de notre vie et comme des instruments de sa préservation. Ils nous inclinent à rechercher

les choses nécessaires à notre être et par conséquent, dès que ces choses sont trouvées, dès que la fonction physiologique est remplie, ces plaisirs doivent avoir une fin, et si on les prolonge, ce ne peut être qu'artificiellement et sous une haute pénalité. » De même qu'il est très nécessaire de manger pour vivre, il devient très dangereux de vivre pour manger. « Au contraire, les plaisirs de la vue nous sont donnés comme des présents. Ils ne répondent à aucune nécessité de la simple existence. La distinction de tout ce qui nous est utile ou nuisible pourrait être faite et est souvent faite par l'œil sans qu'il reçoive le plus léger plaisir visuel. Nous aurions pu apprendre à distinguer les fruits et la graine des fleurs sans éprouver aucun plaisir supérieur à leur aspect. — Et comme ces plaisirs n'ont pas de fonctions à remplir, il n'y a pas de limites à leur durée, dans l'accomplissement de leur fin, car ils existent en eux-mêmes et ainsi peuvent être perpétuels avec chacun de nous, la répétition ne détruisant nullement leur charme, mais l'augmentant au contraire. Ici donc, nous trouvons une base très suffisante pour une estimation supérieure de ces plaisirs, d'abord en ce qu'ils sont éternels et inépuisables et secondement en ce qu'ils sont non des *instruments* de la vie, mais un *objet* de la vie. Or, en tout ce qui est objet de la

vie, en tout ce qui peut être désiré à l'infini et pour soi-même, nous pouvons être sûrs qu'il y a quelque chose de divin.... »

La faculté qui perçoit le Beau n'est donc pas la sensibilité brute. Quelque chose d'autre s'y mêle qui la sauve de ce qu'elle a d'animal et qui prolonge ce qu'elle a d'éphémère. Quelque chose s'y lie étroitement qui, à la violence obscure de ce qui est sensuel, unit la paix limpide de ce qui est pensif. Rappelez-vous donc, pour vous en convaincre, ce que vous éprouvez devant l'horizon que vous aimez le mieux, aux saisons et aux heures les plus révélatrices; rappelez-vous ce que vous avez senti devant ce coin de terre que chacun de nous a aperçu, un jour, par la fenêtre d'un wagon, dont il a dit : J'y reviendrai, j'y passerai ma vie, — et où il n'est jamais revenu.... C'est d'abord un plaisir sensuel, mais il est accompagné de joie, d'amour pour l'objet, d'une espèce de vénération pour sa cause inconnue, d'une gratitude envers la Beauté d'être ce qu'elle est, de l'être pour nous qui seuls avons des yeux pour la voir, — à moins que, comme dans les tableaux primitifs, la même Vierge et les mêmes fleurs que contemplent sur la terre les chevaliers et donateurs, ne soient aussi contemplées du haut des nuages par un vieillard puissant et ses anges familiers.... « Or aucune idée

ne peut être le moins du monde considérée comme une idée de beauté tant qu'elle ne s'est pas élevée à ces émotions, pas plus que nous ne pouvons dire que nous avons une idée d'une lettre dont nous avons seulement perçu le parfum et la belle écriture, sans avoir compris son contenu, ou son intention. Et comme ces émotions ne peuvent, en aucune façon, résulter d'une opération de l'intelligence, il est évident que la sensation de beauté n'est pas sensuelle d'une part, ni intellectuelle de l'autre, mais dépend d'un état du cœur pur, droit et ouvert à la fois pour sa vérité et pour son intensité, au point que même la justesse de l'action de l'intelligence sur des faits de beauté ainsi perçue dépend de l'acuité du sentiment du cœur qui s'y rapporte. » C'est le cœur qui nous rend capables d'émotion haute et sereine devant les grands horizons de la Nature. La faculté qui y sert est donc une faculté du cœur : un sentiment.

C'est le *sentiment esthétique*. C'est lui qui nous fait vibrer aux heures les plus exquises de notre vie, aux seules heures dignes d'être vécues. C'est lui qui établit entre les choses et les êtres cette mystérieuse concordance qu'on demande vainement à la science d'analyser. Ne le confondons jamais avec aucune autre faculté, ni plus haute, ni plus basse. Tenons ferme pour son autonomie. Nous aurons contre nous les sensualistes purs et aussi les purs

intellectuels. Nous aurons à lutter contre ceux qui voient dans ce sentiment un instinct physiologique et contre ceux qui y voient une opération de la raison. Ce n'est ni l'un ni l'autre. Le sentiment esthétique n'est pas l'aboutissement lointain et obscur d'un instinct sexuel : c'est lui-même un instinct. Cet instinct diffère de tout autre et la physiologie n'a rien à faire avec lui : « On n'a jamais admiré une rose parce qu'elle ressemble à une femme, mais on admire une femme parce qu'elle ressemble à une rose ». Ce n'est pas là non plus l'amour dans le sens supérieur du sacrifice de soi, car cet amour se donne, et dans le plaisir que nous prenons aux plantes, aux flots et aux rayons, nous recevons tout et nous ne donnons rien. C'est encore bien moins le produit d'un raisonnement. Dès qu'on raisonne, l'impression s'enfuit. Par exemple, « dans une plante, toutes les sensations de beauté naissent de notre sympathie désintéressée pour son bonheur, et non d'aucune vue des qualités en elle qui peuvent nous apporter du bien, ni même de notre reconnaissance en elle de quelque condition morale dépassant celle du simple bonheur. Du moment que nous commençons de considérer une créature comme subordonnée à quelque dessein en dehors d'elle, quelque chose du sens de la beauté organique est perdu. Ainsi, lorsqu'on nous dit que les feuilles

d'une plante sont occupées à décomposer de l'acide carbonique et à nous préparer de l'oxygène, nous commençons à la considérer avec quelque espèce d'indifférence, comme si c'était un gazomètre. C'est devenu jusqu'à un certain point une machine. Quelque chose de notre sens de son bonheur a disparu. Sans doute, à la réflexion, nous verrons que la plante ne vit pas seulement pour elle-même, que sa vie est une suite de bienfaits, qu'elle donne autant qu'elle reçoit, mais aucun sens de ceci ne se mêle d'une manière quelconque à notre perception de la beauté physique dans ses formes. Ces formes qui apparaissent nécessaires à la santé : la symétrie de ses feuillets, la douceur glabre de ses tiges sont considérées par nous comme des signes du propre bonheur de la plante et de sa perfection : ils sont sans utilité pour nous, excepté quand ils nous procurent du plaisir. Le Sermon sur la Montagne nous donne précisément la vue de la nature qui est prise par l'affection incurieuse d'un humble, mais puissant esprit. Il n'y a pas de dissection de muscles, ni de dénombrement des éléments, mais le regard le plus ferme et le plus large sur les faits apparents, et la métaphore la plus magnifique en les exprimant : « Ses yeux sont comme les paupières du matin. Dans son cou, réside la force, et la tristesse se tourne en joie devant elle. » Et dans

le commandement si souvent répété, jamais obéi : « Regardez les lys des champs ! » observez qu'il y a précisément la délicate attribution de la vie que nous savons être une caractéristique de la vue moderne du paysage. Il n'y a pas de science, ni d'idée de science, pas de numération de pétales, ni d'étalage de provisions pour la nourriture, — rien que l'expression de la sympathie à la fois la plus enfantine et la plus profonde. » C'est le sentiment esthétique [1].

Telle est la faculté qui nous permettra, mieux que la raison ou que l'appétit sensuel, de surprendre « l'appel de toute la nature inférieure aux cœurs des hommes, l'appel du rocher, de la vague, de l'herbe, comme une part de la vie nécessaire de

1. Dans ces pages et dans celles qui suivront, on a cherché à donner une image fidèle non plus des *paroles* de Ruskin, mais de sa *pensée*. Il a donc été parfois nécessaire de transposer les paroles afin de restituer plus exactement l'idée. Par exemple, ici, on se sert du mot : « sentiment esthétique » dans tous les cas où Ruskin se servirait du mot « faculté théorique ». Le mot *esthétique* est proscrit par Ruskin en anglais, comme signifiant autre chose que cette « énergie de contemplation » qu'il a en vue. Mais, en français, le mot *esthétique* a bien le sens que Ruskin prête à *théorique*. C'est le sens qui lui a été donné par tous les esthéticiens, notamment par M. Charles Lévêque dans sa *Science du Beau*. Et quand Töpffer a parlé, dans ses *Menus Propos*, de la *faculté esthétique* ou quand, plus récemment, M. Cherbuliez, dans son livre *l'Art et la Nature*, a analysé le *plaisir esthétique*, ils ont, parallèlement à Ruskin et en se servant d'un autre mot, exprimé la même idée que lui.

leurs âmes ». Nous avons trouvé l'instrument de notre étude autant que son objet, et sa récompense autant que son instrument. Car l'enthousiasme seul peut analyser l'enthousiasme. L'admiration seule peut rendre compte des phénomènes de l'admiration. Ne craignons pas l'accusation de *schwärmerei* et laissons les ironistes à leurs besognes stériles! S'ils entreprennent avec leur sens calme et rassis d'analyser les impressions de beauté, ce sont des gens qui, gravement, se mettent à refroidir les objets sur lesquels ils prétendent étudier l'action de la chaleur. Loin d'éclaircir ou d'affiner la faculté de l'esthéticien, l'esprit critique la fausse, l'expérience l'émousse, la science la perd. « S'il nous était possible de nous rappeler tous les instincts heureux et inexplicables du temps insoucieux de notre enfance, nous arriverions à des résultats plus rapides et plus exacts que ceux que soit la philosophie, soit la pratique sophistiquée des arts ont atteints jusqu'ici. » Ceux-là seuls qui ont gardé leur fraîcheur d'impression pénétreront jusqu'au fond la fraîcheur des teintes cristallines. Le monde de la Beauté est comme le béryl dans la Ballade de Rossetti :

None sees here but the pure alone,

et, en vérité, si vous ne vous faites pas semblables

aux petits enfants, vous n'entrerez pas dans l'Esthétique des cieux....

Mais parce qu'elle nous rapproche des esprits simples et ne relève pas de la raison raisonnante, n'allons pas la nier, cette faculté, et surtout n'allons pas la dédaigner! Car nous dédaignerions le plus beau de tous les dons que nous firent les bonnes fées qui se penchèrent sur le berceau de l'humanité! Cette faculté esthétique, c'est la faculté humaine par excellence. Si devant l'utilité l'animal délibère, nous ne pouvons affirmer que non, mais devant la beauté l'homme seul tremble, s'émeut. « Ce qu'il peut y avoir en nous de la nature du bœuf ou du porc ne perçoit aucune beauté ni n'en crée aucune. Ce qui est humain en nous peut le créer et le rendre en exacte proportion avec la perfectibilité de son humanité. » L'animal voit, cela est incontestable, et, jusqu'à un certain point, il raisonne : l'homme contemple. La vache de Potter se mire : l'homme admire. « C'est la faculté humaine, superlativement humaine, qui nous fait aimer des rochers non pour nous, mais pour eux-mêmes », pour leurs lignes sur le ciel bleu profilées. Et s'il y a quelque différence fondamentale entre l'homme et tout ce qu'on dit lui être semblable, ne cherchez pas ailleurs. Si l'on vous dit : Voici une plante fine et svelte, aux courbes infiniment changeantes et aux

tons mélodieusement assortis. On a vu un être, à tâtons, ramper vers elle, l'arracher et la dévorer. Quel est cet être? dites : Je ne sais, c'est un acte impulsif. Mais on l'a vu arracher cette plante et l'enfouir, près de là, pour la retrouver. Quel est cet être? — Je ne sais. Il y a beaucoup d'animaux qui enfouissent leur butin ou leur nourriture. C'est un acte sur les confins de la raison. — Mais on l'a vu demeurer devant cette plante, longtemps, à l'admirer. Quel est cet être? — Je le sais. C'était un homme. Le sentiment esthétique est là.

Et comme c'est là le propre de l'homme, rien d'humain ne doit échapper à ses prises. Munie de cet instrument d'étude, toute philosophie réellement complète examinera, dans chaque action ou idée qui lui est soumise, la part qu'y prend la nature et le rôle qu'y joue la beauté. Elle recherchera dans les âmes les lignes des paysages que les yeux ont contemplés. Elle recherchera dans les cœurs les volontés que l'aspect brillant ou terne des minéraux y a déposées. Si elle est curieuse de causes finales, elle ne dira pas, lorsqu'elle se trouve en présence de « rocs sourcilleux », comme ce penseur de jadis : « A quoi peuvent-ils bien servir?... Ah! ils servent de refuge aux bêtes! » — mais elle étudiera s'ils ne semblent pas « bâtis pour la race humaine tout entière, comme les écoles et les cathédrales, s'ils

s'ils ne sont pas des trésors d'un manuscrit illustré pour l'écolier, de bonnes et simples leçons pour l'ouvrier, de tranquilles retraites, en leurs pâles cloîtres, pour le penseur ». Elle se demandera si l'histoire des sommets de la terre n'est pas intimement liée à l'histoire des sommets de la pensée, si l'on peut justement refuser d'attribuer aux spectacles montagneux quelque part de ce qui donna aux Grecs et aux Italiens leur rôle de conducteurs intellectuels parmi les nations de l'Europe. Elle notera, par exemple, « qu'il n'y a pas un seul coin de terre de chacune de ces deux contrées dont on n'aperçoive pas des montagnes : presque toujours celles-ci forment le trait principal du paysage. Les profils des montagnes de Sparte, Corinthe, Athènes, Rome, Florence, Pise, Vérone sont d'une beauté consommée; et quelque aversion ou mépris qu'on puisse démêler dans l'esprit des Grecs pour la rudesse des montagnes, le fait qu'ils ont placé le sanctuaire d'Apollon sous les rochers de Delphes et son trône sur le Parnasse est un témoignage qu'ils attribuaient le meilleur de leur inspiration intellectuelle à l'influence des montagnes. »

Peut-être qu'on trouvera aussi dans cette contemplation de certains horizons familiers les sources de plusieurs des grandes idées qui mènent le monde, et par exemple les sources mêmes du

patriotisme. Le paysage, en effet, est le visage aimé de cette mère patrie, Την μητριδα, qu'on ne pourrait autrement se figurer que par une froide abstraction ou par une lourde femme de pierre, comme celles de la place de la Concorde. Quand on pense à la Patrie, ce n'est pas comme à une assemblée d'hommes chauves et noirs gesticulant sous la lueur du gaz parlementaire, ou écrivant derrière les grillages des bureaux des municipes : c'est aux dentellements des montagnes, aux eaux courantes des fleuves, aux demi-cercles bleus des golfes limpides, aux vallons courbés, tachetés de champs, striés de sillons, comme des plaques gravées, aux villages égrenés sur les routes, aux fumées des villes montant dans l'azur des soirs.... Et plus cette vision sera belle, plus on aimera la patrie dont elle est l'image. L'Écossais, par exemple, adore la sienne, car « c'est le caractère particulier de l'Écosse comme distincte de tout autre paysage, sur une petite échelle, dans l'Europe du Nord, d'avoir des traits distinctement suggestifs. Une rangée de coteaux le long d'une rivière française est exactement semblable à une autre; un détour de ravin dans la Forêt-Noire est justement l'autre détour vu de l'autre côté. Mais dans tout le parcours de la Tweed, du Teviot, du Gala, du Tay, du Forth, de la Clyde, il n'est peut-être pas un mor-

ceau de ravin ou un coin de vallée que ses habitants ne puissent distinguer de tout autre. Il n'y a pas d'autre pays où les racines de la mémoire soient à ce point associées avec la beauté de la nature au lieu de l'être avec l'orgueil des hommes. » Et alors on se demandera s'il ne faut pas que cette beauté soit la grande préoccupation du patriote, comme elle a été sa grande éducatrice. Car peu importe ce qu'on fait pour perpétuer l'idée de patrie, si l'on ne perpétue pas la figure aimée de la patrie. Ce n'est pas en semant des statues qu'on récolte des hommes. C'est en respectant les pierres non taillées du sol natal, et « une nation n'est digne du sol et des paysages qu'elle a hérités, que lorsque par tous ses actes et ses arts elle les rend plus beaux encore pour ses enfants ! »

§ 3.

Enfin, si après avoir étudié partout les effets de la Nature et de la Beauté sur l'âme humaine, on s'élève jusqu'à la question des causes de cette Nature et de cette Beauté, là encore devra intervenir l'enquête esthétique. Et rien sur les grands problèmes qui touchent l'âme ne pourra être décidé sans que cette science, dont le domaine est une partie de l'âme, soit consultée, rien sans que cet instinct supérieur l'ait sondé ou jaugé. Il sera

inutile de nous donner du monde et de ses lois, de ses origines et de ses destinées, une théorie quelconque, si, même satisfaisant notre raison cérébrale, elle heurte notre sentiment esthétique, si, par tous ses enthousiasmes, notre nature proteste contre sa décision. Si, d'aventure, on nous parle de progrès par l'évolution, il faudra venir devant le *Thésée* du Parthénon, nous expliquer pourquoi ce reste glorieux et immortel témoigne de ce que Taine appela un jour « une humanité mieux réussie que la nôtre ». Et devant un certain char d'une Demeter gréco-étrusque, qu'on voit au *British Museum*, et dont les roues sont faites de roses sauvages, il faudra qu'on nous dise ce qui manque à ces roses, hors le parfum, pour ressembler à celles qui croissent librement sur le coteau de Brantwood. Certes, ce sont là de petits problèmes pour un savant! A-t-il le loisir de regarder les yeux des statues ou de baisser les siens vers des roses? Mais pour ceux qui ont ce loisir, cette curiosité les tient. « Pour un peintre, en effet, le caractère essentiel de toute chose est sa forme et sa couleur et les philosophes ne peuvent rien contre cela. Ils arrivent et nous disent par exemple qu'il y a autant de chaleur ou de motion, ou d'énergie calorifique, ou quelque autre nom qu'il leur plaira de lui donner, dans une bouilloire à thé que dans un aigle. Très

bien. C'est exact et très intéressant. Il faut autant de chaleur pour faire bouillir la bouilloire que pour porter l'aigle à son aire, et autant pour le jeter sur un lièvre ou sur une perdrix; mais nous, peintres, connaissant l'égalité et la similitude de la bouilloire et de l'oiseau dans tous les aspects scientifiques, nous prenons notre principal intérêt à la différence de leurs formes. Pour nous, les faits qu'il importe d'abord de connaître dans les deux choses sont que la bouilloire a un bec de cruche et que l'aigle a un bec d'aigle, et que l'une a un couvercle sur son dos et que l'autre a des ailes. »

Or, quand nous examinons ces ailes et qu'à travers toutes les familles d'oiseaux nous voyons tant de caractères divers de beauté et que nous étudions les teintes qui s'y sont posées, répondant à nos sentiments intimes de joie ou de mélancolie, les éveillant à la vue d'un rouge-gorge qui passe et les endormant tour à tour, ne venez pas nous donner d'elles des explications qui expliquent tout, sauf leur beauté, et qui détruisent leur charme, qui est la seule chose que nous voulions conserver. Darwin fut un très grand esprit, et nous lui devons beaucoup d'idées justes, touchant ce qu'il a vu, mais a-t-il tout vu? « Nous pourrions suffisamment représenter le genre ordinaire de conclusions de son système, en supposant que si vous attachez une

brosse à cheveux à une roue de moulin, avec le manche en avant, de façon à se développer en un cou, en se mouvant toujours dans la même direction et en entendant continuellement un sifflet à vapeur, voici qu'après un certain nombre de révolutions, la brosse à cheveux tombera amoureuse du sifflet; ils se marieront, feront un œuf et le produit sera un rossignol! » — Encore qu'un peu outrée, cette interprétation des causes de la beauté n'est pas très différente de celles que nous fournissent d'ordinaire les savants avec beaucoup de gravité. « De même les théoriciens du développepement disent, je suppose, que les perdrix deviennent brunes à force de voir des chaumes, les mouettes blanches à force de regarder l'écume des vagues, et les choucas des vieilles cathédrales deviennent noirs probablement à force de regarder les clergymen. » Mais il sera bien permis, après ces hypothèses, de noter que les plumes des oiseaux sont ordinairement ternes lorsqu'elles sont destinées à des œuvres de force, et au contraire brillantes lorsqu'elles forment comme une parure mise sous nos yeux. « Il n'y a pas d'aigle irisé, ni de mouette de pourpre et d'or, tandis qu'une grande quantité d'oiseaux colorés, perroquets, faisans, oiseaux-mouches semblent faits intentionnellement pour l'amusement de l'homme. Qu'on dispute sur

le mot « intentionnellement », peu importe. Cela n'en est pas moins ainsi. »

Lors donc que vous prétendrez nous donner quelque explication de la création de l'oiseau ou de tout autre être organisé, n'oubliez pas ses côtés esthétiques : « Tenez ferme pour la forme et défendez-la, d'abord, comme distincte de la pure transition des forces. Discernez la main du potier qui moule, régentant l'argile, de son pied qui ne fait que battre, tandis qu'il tourne la roue. C'est curieux combien la simple forme vous conduira loin en avant des philosophes. » Car l'instinct esthétique procède par synthèse, et « la philosophie moderne, elle, est une grande faiseuse de séparations. Elle est peu de chose de plus que le développement de la grande maxime : « Il suit de là que tout ce qu'il y a de beau est dans les dictionnaires. Il n'y a que les mots qui sont transposés. » Mais il y a, au delà du pouvoir qui forme simplement et qui soutient, un autre pouvoir que nous, peintres, nous appelons « passion », — je ne sais pas comment les philosophes l'appellent, — nous savons qu'il rend les gens rouges ou blancs et par conséquent il doit être quelque chose lui-même, et peut-être qu'il est le plus vraiment poétique ou *faisant de la force* de tout, créant un monde de lui-même, d'un coup d'œil ou d'un soupir, et le manque de passion est

peut-être la plus vraie mort ou défaiseuse de toutes les choses et même des pierres. »

Or ce pouvoir est celui d'un Artiste ; nous ne pouvons nous y tromper. « Je puis positivement vous assurer que, dans mon pauvre domaine d'art imitatif, toutes les forces mécaniques ou gazeuses du monde, ni toutes les lois de l'univers ne vous rendront capables de voir une couleur ou de dessiner une ligne, sans cette force singulière, anciennement appelée *âme.* » Car le pouvoir du hasard est très grand, mais il n'est pas artistique, et si nous pouvons, à la rigueur, imaginer une horloge sans horloger, il nous est très difficile de considérer un tableau de maître et de nier, de prime abord, qu'il y ait un Maître. Les savants, eux, sont fort à leur aise devant ce problème : ils ne voient pas le tableau. Plus ils raisonnent sur le côté esthétique de la nature, plus ils démontrent par leurs raisonnements mêmes qu'ils ne l'ont pas aperçu. Lorsqu'ils prétendent expliquer le Beau par l'Utile, « ils ne peuvent, dans leur extraordinaire orgueil, être comparés qu'à des vers de bois, fourvoyés dans le panneau d'un tableau fait par quelque grand peintre. Ils dégustent le bois en connaisseurs, mais arrivés à la couleur, ils lui trouvent mauvais goût, déclarant que même cette combinaison qu'ils n'ont pas cherchée ni désirée, est le

résultat normal de l'action des forces moléculaires.... » — Pour ceux qui ont regardé le tableau, pour ceux qui ont fait le bonheur de leur vie de ses teintes délicates, fines, harmonieuses et puissantes, qui l'ont aimé avec la passion de la jeunesse et ont cherché à en produire des imitations indignes, mais fidèles, qui ont souffert lorsque quelque chose est venu le ternir, et pleuré de joie lorsqu'il leur a été rendu dans sa pureté primitive, pour ceux-là le problème de la création n'est point si simple que de pouvoir être expliqué par des variations d'espèces — et tout n'est point dit depuis six mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent!

Les relations esthétiques des espèces sont indépendantes de leurs origines, et c'est celles-là qui nous intéressent.... Pour nous la fleur est la fin ou l'objet propre de la semence, non la semence l'objet de la fleur. La raison d'être des semences, c'est qu'il puisse y avoir des fleurs, non la raison d'être des fleurs qu'il puisse y avoir des semences. C'est la fleur qui est la création que l'Esprit fait. C'est seulement parmi les éléments de sa perfection que se trouve celui de donner naissance à ce qui lui succède. Le principal fait à noter à propos de la fleur est qu'elle est la partie de la plante qui se développe au moment de sa vie la plus intense, et que ce ravissement intérieur nous est ordinairement signalé au dehors par l'afflux d'une ou de plusieurs couleurs primaires. Ce que sera le caractère de la fleur dépend entièrement de la portion de la plante sur laquelle ce ravissement de l'esprit aura été placé. Quel-

quefois la vie est placée dans sa gaine extérieure, et la gaine extérieure devient blanche et pure et pleine de force et de grâce. Quelquefois la vie est placée dans les feuilles communes juste sous la fleur, et elles deviennent rouges ou pourpres. Quelquefois la vie est placée dans les tiges de la fleur, et elles s'épanouissent en bleu; quelquefois dans l'enceinte extérieure ou calice, le plus souvent dans sa coupe intérieure. Mais, dans tous les cas, la présence de la vie la plus intense est signalée par des caractères dans lesquels la vue humaine prend du plaisir et qui semblent préparés selon une intention distincte à notre égard — ou plutôt qui portent, en étant délicieux, le témoignage qu'ils furent produits par le pouvoir d'un même Esprit que le nôtre....

... Et observez toujours et sans cesse, en ce qui concerne toutes les divisions et facultés des plantes, qu'il n'importe pas le moins du monde par quel concours de circonstances ou nécessités, elles peuvent graduellement avoir été développées. Ce concours de circonstances est lui-même le fait suprême et inexpliqué. Nous en venons toujours, en fin de compte, à une cause formative qui dirige la circonstance et son mode de rencontre. Si vous demandez à un botaniste ordinaire la raison de la forme d'une feuille, il vous dira que c'est un « tubercule développé » et que sa dernière forme est « due à la direction de ses fibres vasculaires ». — Mais qui est-ce qui dirige ces fibres vasculaires? — Elles cherchent quelque chose dont elles ont besoin. — Mais qu'est-ce qui fait qu'elles en ont besoin? Qu'est-ce qui les fait le chercher ainsi? Qui a fait qu'elles le cherchent en cinq fibres ou en trois? Qu'elles le cherchent en des zigzags ou en des courbes allongées? Qu'elles le cherchent en des vrilles serviles ou en des jaillissements impétueux? Qu'elles le cherchent en des rides cotonneuses ou hérissées d'aiguillons, ou en des surfaces lustrées, toutes

vertes de force pure et d'un charme que l'hiver ne fera pas passer?

Il n'y a pas de réponse. Mais le résumé de tout cela, le voici : sur l'entière surface de la terre et des eaux, influencée par le pouvoir de l'air sous la lumière du soleil, une série de formes changeantes s'est développée dans les nuages, dans les plantes et dans les animaux; toutes ces formes ont un certain rapport, dans leur nature, avec l'intelligence humaine qui les perçoit, et sur cette intelligence, dans leurs aspects d'horreur ou de beauté et leurs qualités pour le bien ou le mal, s'est gravée une série de mythes ou de *verbes* du *pouvoir formateur*, que les hommes selon la passion particulière et l'énergie de leur race ont fait servir à interpréter la religion. Et ce pouvoir formateur a été confondu par toutes les nations en partie avec le souffle de l'air au moyen duquel il agit et en partie compris comme une sagesse créatrice, procédant de la Divinité suprême, mais pénétrant et inspirant toutes les intelligences qui travaillent en harmonie avec Elle. Et quels que soient les résultats intellectuels obtenus dans nos jours modernes par la méthode qui considère cette émanation seulement comme une motion ou une vibration, chaque art formateur humain jusqu'ici et les meilleurs états du bonheur et de l'ordre de l'humanité, ont reposé sur l'appréhension de son Mystère (qui est certain) et de sa Personnalité (qui est probable)....

Arrivé là, le Prophète de la Beauté s'arrête. Il en a dit assez pour ceux qui aiment la Nature : il en a trop dit pour ceux qui ne l'aiment pas. Pourtant, on ne lui reprochera ni parti pris ni dogmatisme. Il n'affirme rien au delà de ce que ses yeux

ont vu : il ne répète rien de plus que ce que ses oreilles ont entendu. Les croyances qui bercèrent son enfance ont fui depuis longtemps sous l'aiguillon du Doute. Il a rendu à la pensée libre l'hommage le plus éclatant. Il a, au scandale des vieilles universités et en pleine chaire d'Oxford, poursuivi de ses attaques indignées l'arbitraire des dogmes et « l'insolence de la Foi ». Il a dénoncé l'orgueil de cette Église « qui s'imagine que des myriades d'habitants du monde pendant quatre mille ans ont été abandonnés à l'erreur et à périr, beaucoup d'entre eux à jamais, afin que, dans la plénitude des temps, la vérité divine pût nous être prêchée suffisamment à nous-mêmes », et raillé ces mystiques « qui se retirent de tout service de l'homme pour aller dans les cloîtres passer la meilleure part de leur vie en ce qu'ils appellent le service de Dieu, c'est-à-dire à désirer ce qu'ils ne peuvent pas obtenir, à pleurer ce qu'ils ne peuvent pas éviter et à réfléchir sur ce qu'ils ne peuvent pas comprendre.... » Mais ce n'a pas été pour abdiquer devant le matérialisme le libre examen de son esthétique, ni pour s'incliner devant « l'insolence de la Science ». Il n'a pas laissé à la porte des laboratoires le scepticisme ardent qu'il avait osé introduire dans les cathédrales. Il n'a pas accepté que la raison, non plus que la foi, se

débarrassât des problèmes qu'il lui posait en les niant ou en les amoindrissant. En pleine vigueur encore et en pleine gloire, dans toute la santé de sa pensée et avant le soir de sa vie, il est retourné devant la Nature, et il l'a retrouvée inexpliquée, sinon dans ses forces, du moins dans sa Beauté. Or cette Beauté, il l'a toujours affirmée la grande inspiratrice des actions des hommes, la joie suprême et la loi pour toujours. Il faut donc qu'on la lui explique ou, si on ne l'explique pas, qu'on avoue le mystère dont notre vie la plus intense, notre vie admirative, est entourée. La porte de l'Inconnu que la Science prétend fermer, il la rouvre donc, sans fracas, mais avec fermeté, en montrant qu'il n'y a pas la Science, mais qu'il y a simplement des sciences diverses et qu'en voici une si peu avancée qu'elle est à peine connue et définissable et qui pourtant doit exister, puisque son objet joue un si grand rôle dans les choses qui nous ont faits ce que nous sommes, et dans celles aussi que nous faisons. Il lui paraît certain que la question qu'il a posée reste entière et qu'il y a réellement plus d'Esthétique entre le ciel et la terre qu'on ne l'enseigne dans nos Écoles de philosophie....

Il revient donc vers le Dieu de sa jeunesse, non tant parce qu'il est la vérité que parce qu'il est

une explication de la Beauté et que les philosophies n'expliquent que la laideur. Légendes pour légendes, il s'abandonne à celles qui ne flétrissent rien, qui n'assombrissent rien, qui s'accordent le mieux à son sentiment esthétique. Le Christ devient pour lui l'artiste suprême et doux qui travaille de ses mains à faire plus belle la demeure des hommes; c'est le jardinier rencontré par Madeleine, qui veille sur les fleurs nouvellement nées; c'est le peintre inconnu qui pose sur le bord de la gentiane la touche qui l'anime; c'est le tisseur subtil qui fait les vêtements des lys plus éclatants que ceux de Salomon; c'est le vigneron admis à Cana et qui aujourd'hui encore, dans chaque grappe pendante de la vigne, change en vin l'eau de la terre et du ciel. Le Christ est tout ce qui ressuscite au printemps, tout ce qui luit sur la montagne, tout ce qui désaltère en venant des hauts sommets. Il est la Nature; il est la Beauté; il est l'Amour. On ne peut s'étonner que le disciple de la Beauté soit son disciple, ni que, parvenu à l'occident de sa vie, en septembre 1888, faisant son testament intellectuel, et rassemblant en un faisceau toutes ses clartés, comme le soleil qui, au moment de disparaître, rappelle à lui tous les rayons qu'il prodigua pendant le jour, Ruskin nous dise :

Et maintenant, en écrivant sous la paix sans nuages des neiges de Chamonix ce qui doit être réellement le dernier mot du livre que leur beauté inspira et que leur force guida, je me sens, d'un cœur plus joyeux et plus calme qu'il n'a jamais été jusqu'ici, capable de raffermir ma plus simple assurance de foi, — c'est-à-dire que *la connaissance de ce qui est beau est le vrai chemin et le premier échelon vers la connaissance des choses qui sont bonnes et d'un bon rapport, et que les lois, la vie et la joie de la Beauté, dans le monde matériel de Dieu, sont des parts aussi éternelles et aussi sacrées de sa création que, dans le monde des esprits, la vertu et, dans le monde des anges, l'adoration.*

CHAPITRE II

L'art.

§ 1.

Si telle est la Nature, que doit être l'Art? Assurément quelque chose à la fois de très grand et de très humble, de très grand vis-à-vis de nous, de très humble vis-à-vis d'elle. Car si la vie, les joies et les lois de la Beauté, dans le monde matériel de Dieu, sont des parties aussi sacrées de sa création que la vertu dans le monde des esprits, l'homme qui scrute ces lois, rappelle ces joies et prolonge cette vie : l'artiste, remplit une des plus grandes tâches de l'humanité. Il se tient entre la Nature et nous. Il en est le déchiffreur, le chanteur et le mémorialiste. Nous courons dans la vie vers nos buts divers : à notre bureau, à notre cricket, à notre conseil d'administration. Il a pour mission de nous arrêter et de nous dire : Regarde ce caillou et ses veines, regarde ce brin d'herbe qui te fait

des signes, regarde ce muscle, regarde ce ciel....
Croyez-vous que ce soit inutile?

« Qui, parmi toute la foule babillarde, pourrait dire une seule des formes et des précipices de la chaîne des grandes montagnes blanches qui environnaient l'horizon hier à midi? L'un dit que le ciel a été pluvieux, l'autre qu'il a été venteux, l'autre qu'il a été chaud; mais qui a vu l'étroit rayon qui sortit du sud et qui frappa les sommets de ces montagnes jusqu'à ce qu'ils aient fondu et soient tombés en une poussière de pluie bleue? »... L'artiste l'a vu. Il nous a retenus devant lui ou tout au moins il l'a retenu devant nous. Car cet homme fait des miracles. « Il commande à la rosée de ne point sécher et à l'arc-en-ciel de ne point fondre.... Il incorpore les choses qui n'ont pas de mesure et immortalise les choses qui n'ont pas de durée. » Il observe la Nature, comme une vigie. Il est l'éveilleur de nos admirations. Les lois qui sont les plus insaisissables, c'est lui qui les démêle; les joies qui sont les plus vives, c'est lui qui nous les donne; les esthétiques mystères qui nous relient aux choses d'en haut et d'en bas, c'est lui qui marche à leur découverte. — De plus, c'est lui qui nous montre comment son temps et son pays ont compris ces choses et qui nous en laisse le témoignage le plus sûr. « Les grandes

nations écrivent leur autobiographie dans trois livres : le livre de leurs actions, le livre de leurs paroles et le livre de leur art. Aucun de ces livres ne peut être compris, à moins que nous ne lisions les deux autres. Mais de ces trois, le dernier seul est tout à fait digne de foi. Les actes d'une nation peuvent être triomphants par sa bonne fortune et ses paroles puissantes par le génie de quelques-uns seulement de ses enfants, mais son art ne l'est que par le don commun et les sympathies communes de la race. » Ainsi, envers nous, « tout art est enseignement ».

Mais en même temps et pour la même raison qu'il est très grand vis-à-vis de nous, le rôle de l'Art est très humble vis-à-vis de la Nature. Envers elle, « tout art est adoration ». Car si le monde matériel a été expressément organisé dans un dessein esthétique, si les nuages sont peints *a fresco* chaque soir pour ravir nos yeux quand ils se lèvent et les corolles lavées à l'aquarelle chaque matin pour les ravir quand ils s'abaissent, c'est apparemment en la Nature qu'il faut chercher toute Beauté. C'est en elle qu'est le type suprême et le modèle éternel. Ce n'est point dans des rêves fournis par l'imagination ou dans quelque idéal imposé par la tradition. C'est dans la plus éphémère feuille que l'arbre donne au vent qui passe,

dans le moindre caillou qui roule de la montagne, dans le plus frêle roseau qui se penche sur l'étang.... Car dans chacune de ces choses, des yeux d'artiste savent démêler la signature de l'Artiste suprême. Sur aucune de ses œuvres Celui-ci n'a oublié d'imprimer le cachet de la Beauté.

Qu'importe qu'un passant, distrait et affairé, ne remarque point la splendeur d'une feuille morte, touchée par le soleil, à la porte d'une galerie, et qu'une fois entré dans cette galerie, il admire l'image de cette même feuille touchée par le pinceau mille fois plus faible d'un Vénitien? Qu'importe qu'en y réfléchissant il s'étonne et se scandalise que l'Art lui fasse admirer l'image d'une chose dont il n'a pas admiré la réalité? Et qu'importe enfin, si cet homme est un Pascal, que sa réflexion serve de postulat aux plus étranges controverses qu'on ait faites sur la Nature et sur l'Art? Cela prouve seulement qu'on peut être un grand logicien et un pauvre artiste. Un artiste, lui, n'aurait point passé, indifférent, devant la feuille touchée par le soleil; il l'aurait vue, il l'aurait regardée, il l'aurait aimée pour ses mordorures et pour ses flétrissures, pour ses passages de lumière et pour sa tache sur le massif; s'il avait eu sa boîte à couleurs au dos, il l'aurait copiée peut-être, et ainsi distrait par cette pauvre chose que Pascal

méprise, il aurait oublié d'entrer dans cette galerie où Pascal se croit en devoir d'admirer. Car un véritable artiste a toujours préféré les reflets qui tremblent dans le grand canal à ceux qui dorment chez Canaletto et les chairs des mendiants qui cuisent au soleil de Séville à celles que brunit la patine sur les toiles de Murillo. « Tout art sain est l'expression du vrai plaisir pris dans une chose réelle *qui est meilleure que l'art*.... Vous pouvez peut-être penser qu'un nid d'oiseau, peint par William Hunt, est quelque chose de plus beau qu'un réel nid d'oiseau. Et il est vrai que nous payons une grosse somme pour l'un et qu'à peine nous regardons ou nous sauvegardons l'autre. Mais *il vaudrait mieux pour nous que tous les tableaux du monde vinssent à périr que si les oiseaux cessaient de bâtir des nids!...* » Oui, feuille ou nid, branche ou caillou, perle ou flot, toute Nature est Beauté.

Inutile même de la chercher dans ses spectacles rares ou dans ses effets passagers. Inutile de guetter d'extravagants couchers de soleil ou de poursuivre sur les hauts plateaux une fleur dont l'espèce est quasi perdue.

Ces caractères de Beauté que Dieu a mis dans notre nature d'aimer, il les a imprimés sur les formes qui, dans le monde de chaque jour, sont les plus familières

aux yeux des hommes.... Oui, seulement un coteau et un enfoncement d'eau calme, et une exhalaison de brume et un rayon de soleil. Les plus simples des choses, les plus banales, les plus chères choses que vous pouvez voir chaque soir d'été le long de mille milliers de cours d'eau parmi les collines basses de vos vieilles contrées familiales. Aimez-les et voyez-les avec droiture ! L'Amazone et l'Indus, les Andes et le Caucase ne peuvent rien nous donner de plus.

Les idéalistes se sont trompés qui sont allés chercher bien loin et bien haut la mystérieuse formule qui est écrite dans chaque foliole, comme une destinée dans chaque main ouverte, autour de nous. Les classiques l'ont cherchée dans l'impossible; les romantiques l'ont cherchée dans l'exception. Elle est dans le facile et dans l'habituel et l'on peut même hardiment « conclure de la fréquence des choses à leur beauté ».

Des choses de la Nature, disons-nous, non des choses de l'homme, des choses les plus ordinaires voulues par elle, non des choses extraordinaires voulues par les jardiniers : les plus communes réalités de la montagne, non les plus ingénieux artifices des maçons; les rochers, non les rocailles; les lacs, non les bassins; les nuages, non la fumée; les mousses, non les tapis. Sans doute, il peut y avoir encore des restes de Nature et par conséquent des restes de beauté, dans une plante

écartelée en espalier, dans un arbre taillé pour la cueillette des fruits ou des feuilles, dans un champ saturé de superphosphate, dans un canal bétonné pour l'irrigation. Mais ce ne sont là que des restes, que de pauvres souvenirs de la grande Défigurée. Nous pouvons les aimer encore, comme on aime les traits même flétris, même couturés et entaillés d'un visage qui nous fut cher. Nous ne pouvons plus y voir le prototype et le critère de la Beauté. Il est et il n'est que dans la Nature vierge, parce que la Nature n'est réellement elle-même que lorsque rien n'est venu la travestir ni la souiller.

Notez cette particularité au sujet des ciels, qui les distingue de tout autre sujet de paysage sur la terre : que les nuages n'étant point exposés à l'intervention humaine sont toujours arrangés selon les lois de la Beauté. Vous ne pouvez être sûrs de cela dans aucune autre partie du paysage. Le rocher d'où dépend spécialement l'effet d'un spectacle montagneux est toujours précisément celui que l'entrepreneur de routes fait sauter ou que le propriétaire exploite en carrière, et s'il est un coin de pelouse que la Nature ait laissé à dessein le long de ses forêts sombres, qu'elle ait fignolé avec ses herbes les plus délicates, c'est toujours là que le fermier laboure ou bâtit. Mais les nuages, bien que nous puissions les cacher avec de la fumée et les mêler de poison, ne peuvent pas être exploités en carrière, ni servir de fondement à des bâtisses, et ils sont toujours glorieusement arrangés....

C'est devant eux, c'est devant les vagues indépendantes et vierges, c'est dans les vallées profondes où les eaux, les herbes, les lueurs, les ombres, les sèves, font tout ce qu'elles veulent, que l'artiste a eu les plus poignantes jouissances de sa vie. « Le pur amour de la Nature a toujours été pour moi restreint à la nature sauvage ; c'est-à-dire à des endroits complètement naturels et spécialement à des campagnes animées par des fleuves ou par la mer. Il y fallait le sens de la liberté, du pouvoir spontané, inviolé de la Nature..... » Tout ce qui s'en approche va vers la beauté, tout ce qui s'en éloigne s'achemine vers la laideur [1].

De cette conception de la Beauté suit naturellement le parti que l'artiste prendra en face de la Nature ; et le parti qu'on prend en face de la Nature, c'est la seule question en Art. Toutes les recherches techniques du peintre maniant ses terres ou ses os concassés et du sculpteur fouillant sa glaise, toutes les gloses philosophiques des

1. Tant sur ce point que sur tous les autres, l'exposé que nous faisons de la pensée ruskinienne n'est point basé sur un texte isolé, sur une opinion passagère du Maître, mais sur l'ensemble de son enseignement. Ainsi la thèse ici exposée ressort d'ouvrages appartenant à toutes les périodes de sa vie, aux *Modern Painters* publiés de 1843 à 1860, aux *Seven Lamps*, 1849, aux *Elements of Drawing*, 1857, à l'*Art of England*, 1883, et aux *Præterita*, 1885-1889.

esthéticiens gesticulant dans leurs chaires, se ramènent à cette question : quel parti prendre devant la Nature? Et des réponses qu'ils se font dérivent toutes les différences des écoles, sous-écoles, sectes et ateliers. Or, si l'on débarrasse la question des verbiages et des équivoques qui l'enrichissent, elle se pose dans les champs aux témoins des splendeurs de la Nature sous la même forme qu'elle s'impose dans les cours d'assises aux témoins des crimes des hommes : — Dirai-je la vérité? Dirai-je toute la vérité? Ne dirai-je rien que la vérité? se demande le paysagiste sous son parasol, le statuaire en face de son ébauchoir, le portraitiste en tournant et en retournant autour de son modèle. Dessinerai-je ce chêne, comme il m'apparaît, dans son ensemble, sans rien y ajouter, sans fausser son aspect, mais en massant son feuillage et en oubliant quelques branches qui me paraissent inutiles à sa beauté, — en d'autres termes, dirai-je *la vérité*? Le dessinerai-je dans ses moindres détails, et en faisant ressortir avec la même netteté jusqu'aux incidents et aux aspects qui me plaisent le moins, — en d'autres termes, dirai-je *toute la vérité*? N'ajouterai-je pas au thème que me fournit ce chêne, toutes les améliorations, tous les embellissements, toutes les autres idées de chênes que je puis avoir, en un mot ne dirai-je

rien que la vérité? Selon sa décision, l'artiste sera un éclectique, un réaliste ou un idéaliste. Il suivra l'une des trois grandes théories auxquelles se ramifient toutes les théories d'art : la théorie du choix, — la théorie de l'imitation littérale, — la théorie de l'idéalisation.

Or, si nous avons défini la Beauté « la signature de Dieu sur ses œuvres », et jusque sur ses moindres opuscules, si nous avons affirmé que toute Nature est Beauté, ce n'est point pour nous rallier à la théorie du choix et encore moins à celle de l'idéalisation. Choisir! Qui l'oserait?

Que le jeune artiste se méfie de l'esprit de choix : c'est un esprit insolent tout au moins, et ordinairement bas et commun, empêchant tout progrès et flétrissant tout pouvoir, encourageant les faiblesses, flattant les partialités.... Il ne dessine rien de bien, celui qui n'a pas envie de dessiner n'importe quoi! Lorsqu'un bon peintre se récuse, c'est parce qu'il se sent humilié, non parce qu'il fait fi; lorsqu'il s'arrête, c'est parce qu'il est rassasié, non parce qu'il trouve que la Nature lui donne une mauvaise nourriture. J'ai vu un homme d'un goût très pur s'arrêter pendant un quart d'heure pour contempler les petits canaux que la pluie venait de tracer dans un tas de cendres.... L'Art parfait perçoit et reflète l'ensemble de la Nature. L'art imparfait, qui est dédaigneux, rejette ou préfère....

Par conséquent, et selon le mot qui créa le Préraphaélisme, « les artistes doivent aller à la Nature

en toute simplicité du cœur, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir ».

Sans rien idéaliser non plus, est-il besoin de le dire? Choisir est une insolence, mais idéaliser est un sacrilège. C'est la prétention paradoxale, inouïe, d'un étroit esprit qui, impuissant à pénétrer la Beauté éparse dans la Nature, entreprend de la créer selon ses misérables imaginations. L'imagination n'a rien à créer : son rôle est, si l'on veut, de « pénétrer la vérité, d'associer la vérité, de restituer la vérité ». Ce ne doit jamais être de substituer ou d'ajouter quelque chose à la vérité. « L'erreur qui la concerne est que sa fonction est une fonction de mensonge et que son opération consiste à montrer les choses comme elles ne sont pas. » A quoi bon mentir, quand les réalités sont si belles? Quelle figure généralisée, faite de traits rapportés, empruntés à des beautés diverses, quelle académie transposée, quelle fille de statue valut-elle jamais les vivantes enfants des hommes dont les soleils se sont chargés d'approfondir les teintes et les brises d'emmêler les cheveux? « Aucune déesse grecque n'a jamais été moitié si belle qu'une jeune Anglaise d'un sang pur! » Les vieux grands maîtres introduisaient dans toutes leurs œuvres prétendues d'imagination, dans leurs *Paradis* ou dans leurs *Résurrections*, les simples

portraits de leurs patrons, de leurs valets, de leurs maîtresses et de leurs créanciers; et c'était là « non une erreur, mais bien la source de leur vraie grandeur et de leur supériorité, car ils étaient trop grands et trop humbles pour ne pas voir dans chaque face autour d'eux ce qui était au-dessus d'eux et ce qu'aucune imagination d'eux-mêmes n'aurait pu ni égaler, ni remplacer ! »

Et s'il s'agit de ces régions de rêve où nous ne sommes jamais allés et de ces êtres de foi que nous n'avons jamais vus, quel besoin avons-nous de les peindre? Quand les maîtres l'ont tenté, ils sont toujours restés au-dessous d'eux-mêmes. « Tout ce qui est vraiment grand dans l'art chrétien se restreint rigoureusement à ce qui y est humain, et même les extases des âmes rachetées qui entrent *celestamente ballando* par la porte du paradis de l'Angelico furent aperçues d'abord dans la gaieté terrestre encore que très pure des Florentines. » A aucun moment, « la créature n'a conçu ce qui est supérieur à la créature », et il n'est point utile qu'elle le puisse, ni convenable qu'elle le veuille. Ne pas voir la Beauté dans une hirondelle et s'imaginer la mettre dans un séraphin, quelle folie! « Si vous n'êtes pas inclinés à contempler les ailes des oiseaux que Dieu vous a donnés à voir et à toucher, beaucoup moins devez-vous l'être à con-

templer ou à dessiner quelques imaginations d'ailes d'anges que vous ne pouvez voir. Connaissez cette vie d'abord, sans nier l'autre, mais en étant tout à fait sûrs que la place dans laquelle vous êtes maintenant est celle avec laquelle vous avez affaire. » Et surtout n'allez point, sous couleur d'idéalisme ou de mysticité, vous mêler d'enseigner la Nature et « d'améliorer les œuvres de Dieu! »

Reste à prendre le parti du Réalisme. Et nous le prendrions en effet, si le Réalisme, tel que l'entendent les ateliers modernes, était l'imitation et l'adoration de la Nature. Mais loin que l'école réaliste admire et recherche la Nature, il n'est peut-être pas, dans l'histoire, une école qui l'ait plus délibérément proscrite et plus insolemment bafouée. Loin qu'elle s'attache à reproduire de ce monde ce qu'il a de naturel et d'originel, elle se voue à montrer, en lui, l'artificiel et le succédané. Car il faut démasquer le sophisme de cette école qui, s'appuyant sur un principe vrai, à savoir que la Nature passe de beaucoup l'imagination humaine, en a fait, par le plus étrange abus de mots, suivre cette extravagante conclusion que tout ce qui est dû à la fabrication des hommes : — les usines, les trottoirs, les locomotives, les fiacres, les bicyclettes, les guinguettes et les talus de chemins de fer — s'appelle la Nature et, à ce titre,

s'impose à notre admiration. Ces bizarres amants de la Réalité, qui commencent par fabriquer, artificiellement et selon leurs imaginations, un objet laid en contradiction avec toutes les lois naturelles, puis qui nous viennent dire que cet objet est beau par cela seul qu'il est réel, manquent à la fois de précision dans leur argument — parce qu'à ce prix on ne peut opposer la réalité à l'artifice, — et d'amour pour cette réalité qu'ils défigurent avant que de la copier.

Ils fabriquent un chapeau haute forme, un tuyau de poêle, un « huit reflets », et aussitôt ils le représentent sur une toile ou en bronze, en vous disant : C'est beau, car c'est la Nature! Ils entrent dans un *bar*, inventorient sa collection de flacons multicolores, s'imprègnent de son atmosphère enfumé, étudient ses glaces ternies et tachées, puis ils peignent la *bar-maid* au milieu de ce triste appareil de fausse civilisation et nous disent : C'est beau, car c'est la Nature! Ils vont chercher dans un hôpital une face anesthésiée, insensible, posent sur elle des rhéophores, provoquent, par faradisation, des sourires chez un homme souffrant, des expressions de colère chez un être paisible, étudient ainsi chaque mouvement des muscles et reviennent nous annoncer qu'ils ont trouvé enfin « la Nature et *le vécu* », quand ils devraient dire qu'ils ont à grand'

peine rencontré l'artifice et le mort ! Mieux encore : ils vont chercher la Nature au théâtre, sous la lumière, non du soleil, mais du gaz, éclairant non des chairs nues, mais des maillots, maillots d'êtres piétinant non la terre, mais des planches, respirant non sous des nuages, mais sous des gazes peintes, marchant non pas avec des pieds nus et libres, mais pirouettant avec des pieds déformés par la danse, et non par une danse aisément apprise avec les aïeux au son des roseaux, dans les granges, mais par quelque pizzicato : Voilà la Nature, disent-ils, prise sur le fait, et voici la Beauté ! Mais si c'est ici la Nature, qu'est-ce donc que l'artifice? Si c'est ici la terre, qu'est-ce donc que le sol où germent les grands blés nourriciers et les fleurs consolantes? Si c'est là le ciel, qu'est-ce donc que cet espace d'où tombent les pluies qui fécondent et les rayons qui mûrissent? — Pour les retrouver plutôt, ouvrons les fenêtres; non, sortons du théâtre où les réalistes vont chercher leurs modèles de figures, passons les fortifications où ils cherchent leurs modèles de paysages, retournons là où l'électricité ne serpente plus à ras de terre, là où l'air n'est pas emprisonné et comprimé pour lancer des télégrammes, mais libre pour pousser des nuages, là où « les jeunes filles dansent non sous la lumière du gaz, mais sous la lumière du jour, et non pour de

l'argent et à cause de leur misère, mais pour de l'amour et à cause de leur joie! » Là est la Nature et là aussi la Beauté.

Beauté plastique des figures autant que pittoresque des paysages, — cela s'entend de reste, car si nous voulons qu'elle réside dans le corps humain tel que l'a fait la Nature, est-ce à dire que les types ordinairement choisis par les réalistes représentent la Nature et s'approchent de la Beauté? Voici un gros électeur ou un menu fonctionnaire assis à la terrasse d'un café et qui, d'un geste approprié, prend un *bon bock*, ou goûte quelque absinthe. Il est courbé sous le poids de maladies ataviques, déformé par les accessoires du vêtement moderne, renfrogné par les passions et les vices de notre temps, les muscles atrophiés par un trop long repos, la peau pâlie et décolorée sous les linges inutiles, la main tremblante d'alcoolisme.... Est-ce là l'homme de la Nature? Et s'il fut jamais au monde un être artificiel, n'est-ce pas lui? Est-ce la femme naturelle, que la morphinomane, ou que la chlorotique, ou que la peinte au *filo d'oro*, ou que l'émaillée? Est-ce la Nature qui a fait ces mains d'ouvriers modernes, qui a mis ces durillons sur celles du corroyeur et ces bourses séreuses à celles du découpeur sur métaux? Est-ce une teinte naturelle que celle du visage sous la lampe Edison?

Quelle sera donc, à ce prix, la lumière non naturelle et irréelle? Celle du soleil, sans doute!... Et sous quel prétexte les réalistes proscrivent-ils les lumières des romantiques ou de M. Hébert, comme fausses, comme lueurs filtrées dans des caves, lorsqu'ils admettent, dans leurs propres tableaux, l'éclairage du théâtre et de l'usine, et quand il n'est pas d'effets artificiels de M. Hébert ou de M. Henner qu'on ne puisse obtenir, si l'on veut, par des jeux bien combinés de gaz et d'électricité? Et quand ils nous montrent, en des scènes d'hôpital dont ils sont si friands, ce que deviennent les muscles et les épidermes sous l'influence des traitements électriques; ou lorsqu'ils enfarinent le visage d'un clown, puis le transportent sur leurs toiles, nous disant que ce sont là des réalités, font-ils donc du réalisme et respectent-ils au moindre degré cette Nature dont ils se sont fait un drapeau? — Non. L'homme de Nature, l'être réel et suprêmement beau, est le corps sorti souple et joyeux de la main puissante du potier qui a pétri l'argile humaine, non tel que les besoins vrais ou faux de la civilisation l'ont caricaturé. C'est l'homme des premiers âges, droit comme le rameau libre, non l'homme de l'âge de la vapeur, tordu par une fausse éducation. C'est l'Apollon de Syracuse, — non l'électeur de M. Gladstone.

C'est l'homme fait par la Nature, — non le *self-made-man.*

La Beauté n'est donc ni dans un idéal d'une part, ni dans la nature dénaturée que copient les réalistes de l'autre, mais bien dans la Nature naturelle et si nous ne trouvons plus aisément cette Nature aujourd'hui, si les figures humaines qui nous entourent sont toutes ternies « par l'opération visible et instante du péché invaincu », eh bien, appelons-en non à un rêve, mais à une réalité, à une réalité passée, à un souvenir des temps heureux où l'homme fort, pur, lumineux et confiant, marchait parmi des paysages splendides qu'il n'avait eu le temps ni de détruire, ni d'insulter. Platon ne s'est peut-être pas tant trompé ! L'idéal d'aujourd'hui, c'est peut-être simplement un souvenir des réalités d'autrefois.... Gardons pieusement le souvenir de cette chose radieuse qui, parce qu'elle est passée, n'en fut pas moins réelle. Respectons les monuments qui nous en ont été laissés. « Une chose de beauté peut exister un instant à titre de réalité. Elle existe à jamais à titre de témoignage. A sa gloire et à sa sagesse, les nations doivent en appeler *in sæcula sæculorum* et en toute vérité comme en toute confiance, une chose de Beauté est une *loi* pour toujours ! »

A cette question : Que fera l'Art et que doit-il

nous montrer? nous répondrons donc : Simplement la Nature telle qu'elle est et l'Homme tel qu'il a été. Le chemin de la Nature naturelle est facile à prendre : c'est celui qui mène aux vallées que l'industrie respecte encore et aux mers qu'elle ne peut souiller. Pour le peintre de figures et le sculpteur, c'est peut-être une entreprise difficile que de restituer l'Homme d'avant le vice et d'avant l'inesthétique labeur, mais du moins faut-il tendre obstinément vers cette réalité et non vers quelque chose d'autre que la réalité. Il ne faut rien généraliser, rien ajouter, rien embellir, mais on peut ôter de la face d'un homme les signes de dégradation que les artifices de notre temps y ont mis. On ne doit rien inventer, en dehors de la réalité; mais on peut effacer les surcharges que la civilisation et les malheurs ont faites à la réalité. Ce n'est pas là effacer des vérités naturelles, c'est au contraire restituer le texte véritable en faisant disparaître l'interpolation.

Et observez par-dessus tout que ce travail ne doit pas être un travail d'imagination. Naufragés nous sommes et presque tous en morceaux, mais ce peu de bien par lequel nous pouvons nous racheter nous-mêmes doit être tiré des vieilles épaves du naufrage, si battues et si pleines de sable qu'elles puissent être, — et non pas de cette île déserte d'orgueil où se sont échoués les démons d'abord et nous après eux!... Nous devons donc poser

comme premier principe que notre art plastique, peinture ou sculpture, doit ressembler le plus possible à la Nature.

§ 2.

Mais la Nature vue comment? Avec les yeux ou avec les rayons Rœntgen? La Nature touchée comment? Avec la main ou avec le scalpel? La Nature observée comment? Contemplativement, en des années, comme l'observe le solitaire de l'Athos ou des Alpes, ou bien chronophotographiquement, en un deux millième de seconde, comme l'étudie un disciple de M. Muybridge ou de M. Marey, qui apparaît, photographie et disparaît par l'express suivant? Il faut distinguer entre ces choses, car les mots sont si complaisants en esthétique et le vocabulaire si mal défini, qu'en disant qu'on doit serrer de près la Nature, on s'expose à être pris pour un photographe, pour un anatomiste, pour un géologue ou pour un scaphandrier. Or aucun de ces hommes n'a vu ni n'est près de voir esthétiquement la Nature, pas plus que le pompier, logé dans les coulisses, n'a une idée de l'effet d'un opéra. Il aperçoit de face les choses qu'il faudrait voir de profil, et assourdi par une seule partie ne saurait saisir un ensemble. Il ne verra quelque chose que le jour où le théâtre brûlera. Nous aurons besoin de lui alors, et mieux

que nous, il saura pourquoi il brûle, le dessous des choses, et — s'il s'agit du savant en face de la Nature — les convulsions profondes de cette machine humaine où notre âme est logée, de ces terres et de ces mers qui nous portent, mais, ce jour-là, il n'y aura plus d'art possible et le spectacle sera fini.... Tant qu'il dure, ce n'est pas en *savant*, c'est en *voyant*, qu'il faut le regarder. C'est simplement avec les yeux d'un homme en bonne santé et avec le cœur d'un amoureux qui ne cherche qu'à admirer :

Turner, dans la première période de sa vie, était quelquefois de bonne humeur et montrait aux gens ce qu'il faisait. Il était un jour à dessiner le port de Plymouth et quelques vaisseaux à un mille ou deux de distance, vus à contre-jour. Ayant montré ce dessin à un officier de marine, celui-ci observa avec surprise et objecta avec une très compréhensible indignation que les vaisseaux de ligne n'avaient pas de sabords. « Non, dit Turner, certainement non. Si vous montez sur le mont Edgecumbe et si vous regardez les vaisseaux à contre-jour, sur le soleil couchant, vous verrez que vous ne pouvez apercevoir les sabords. — Bien, dit l'officier, toujours indigné, mais *vous savez* qu'il y a là des sabords! — Oui, dit Turner, je le sais de reste, mais mon affaire est de dessiner *ce que je vois, non ce que je sais.* »

Ce qu'on voit, non ce qu'on sait, ce qu'on ressent, non ce qu'on comprend, — telle est la vérité esthétique opposée à la vérité scientifique et telle est la

vérité que l'art doit, du plus près possible, rendre et, pour la rendre, pénétrer. Les savants qui prétendent montrer aux artistes les choses comme elles sont, respectent-ils le plan de la Nature? Non, ils le violent, car son plan est souvent de nous montrer les choses justement comme elles ne sont pas. Et reproduire les poulpes qu'elle cache au fond des eaux sombres, les os qu'elle cache au fond des chairs opaques, les mouvements qu'elle dissimule par la rapidité avec laquelle ils sont exécutés, en un mot montrer, en toute chose, l'aspect qu'elle a dissimulé à nos yeux, ce n'est nullement la suivre ni lui être fidèle, — c'est la trahir. Or toute trahison se paye et la Nature ne se donne pas, avec sa beauté, à l'artiste qui l'a interrogée sans respect et dépouillée sans amour. Elle se donne à qui l'a aimée. Elle s'est donnée aux Grecs qui l'ont regardée dans sa pureté plastique vivre, agir, rougir, pâlir, frissonner devant eux.... Les Grecs l'ont regardée le jour, à l'air libre, sous le ciel bleu de l'Attique, selon son dessein, comme elle veut être vue — et ils ont saisi sa beauté? L'étude du nu, c'est la science de la vie.

Les savants de la Renaissance, eux, l'ont regardée avec des yeux d'enquêteurs et d'indiscrets. Ils ont mis le muscle à vif, ils ont fait l'anatomie du corps humain. Ils ont fouillé dans les chairs, la nuit, à la

lueur d'une torche plantée en pleins viscères.... C'est la science du sépulcre. Qu'en est-il advenu? Des muscles grossis et raidis, des écorchés, comme sur les tableaux de Mantegna, des découpages d'acier comme sur les gravures de Dürer, des paquets de cordes sous prétexte de tendons et de boules sous prétexte de muscles. « Regardez la *Mythologie des vices* de Mantegna, au Louvre, cette anatomie révoltante dans toutes les figures de femmes et d'enfants! Regardez au musée Brera, à Milan, ce raccourci intitulé: *un Christ*, étude anatomique d'un corps mort, vulgaire, affreux, avec la plante des pieds tournés de face vers le spectateur. C'est une caractéristique de la folie des Pollajuolo, Castagno, Mantegna, Vinci, Michel-Ange, — ces grands artistes qui souillèrent toutes leurs œuvres de cette science damnée. » C'est la Renaissance, dont le grand crime ne fut pas du tout, comme les mystiques l'ont cru, l'indolence et le plaisir, mais la Science; la Renaissance qui pécha non point du tout par trop d'exubérance de vie et d'amour, mais par trop d'ambition, de sécheresse et d'horreur! Là où il y a amour, il ne saurait y avoir enquête scientifique ni étalage pédant de découvertes. On ne vivisecte pas ce qu'on aime. Elsa a bien demandé son nom à Lohengrin, mais non pas le nombre de ses muscles peauciers ou la forme de ses apo-

physes épineuses. Et encore était-ce trop, ce qu'elle lui a demandé : Lohengrin a disparu.... C'est l'éternelle punition de l'esprit scientifique succédant à l'amour. C'est elle qui attend tous nos chercheurs : nos anatomistes, nos radiographes, nos chimistes, nos électro-physiologues, nos chronophotographes et nos mathématiciens. Le savant croit surprendre le mouvement : il l'arrête. Il croit maîtriser la lumière : il la chasse. Il croit saisir la vie du muscle : il le tue.

Ce que la lettre de la Science tue, l'esprit de l'Art le vivifiera. Et l'esprit de l'Art, c'est tout simplement l'Amour, l'admiration naïve, passionnée, satisfaite de ce que les yeux voient, ne cherchant pas plus à l'approfondir qu'à l'embellir. En disant que « tout grand art est adoration », Ruskin entend que l'artiste doit à la Nature non seulement de la chercher avec amour, mais de l'aborder avec respect, et qu'il doit respecter non seulement ses formes et ses couleurs, mais encore son plan d'ensemble et jusqu'en toutes choses et en toutes formes d'art, son dessein. Il n'admet pas que l'artiste se mêle de l'arranger, de la disposer autrement qu'elle-même ne s'arrange et ne se dispose. Il ne prononce qu'avec prudence le mot « dangereusement noble » de composition. Il repousse avec horreur la généralisation : il se défie de toute

synthèse. — Dans un tableau, s'il admet qu'il y ait une ligne maîtresse, une masse principale de lumière, une figure dominante, « c'est dans les mauvaises peintures, ajoute-t-il aussitôt, que vous verrez cette loi le plus rigoureusement manifeste ». — S'il parle d'harmonie, on dirait qu'il fait un traité des poisons. — S'il admet un groupement de figures, toutes les lois qu'il en donne dérivent de l'examen attentif des groupements végétaux. S'il souffre qu'une chose soit subordonnée à une autre, c'est qu'il a remarqué que chaque fois qu'une feuille est composée, c'est-à-dire divisée en d'autres feuillets qui l'imitent et qui la répètent, ces feuillets ne sont pas symétriques, comme la feuille principale, mais toujours plus petits en quelque partie, en sorte qu'un des éléments de la beauté subordonnée, dans tout l'arbre, réside en la confession de sa propre humilité ou sujétion. — En sculpture, les lois du paysage le dominent pareillement et lui dictent celles de la glyptique. Avant tout, il veut que la masse sculptée présente de loin un profil simple et pur et une surface insensiblement modelée, un « magnifique va-et-vient » de plans doucement fondus les uns dans les autres, — comme sont, dans la Nature, des collines vues à distance sous un coup de soleil latéral, ou comme sont des feuilles ondulées ou des fruits modelés, sans un

seul espace plat, mais sans de ces trous noirs et de ces entailles profondes où se plaisent les Bernin et les autres artisans de décadence. — Le modelé des statues doit suivre le modelé non des linges, mais des chairs, et non des surfaces plates bâties par l'homme, mais des espaces arrondis voulus par Dieu.

Jusqu'en architecture, ce fil d'Ariane doit nous guider. Parce que l'architecture est, après le paysage, l'art qui peut le mieux rappeler la Nature, Ruskin a aimé l'architecture mieux que la statuaire, mieux que le portrait, mieux que tout ce qui ne nous rappelle que les hommes. Et parce que, parmi toutes les architectures, la gothique est celle qui reproduit le plus abondamment et le plus fidèlement les entrelacs des branches, des courants, des feuilles et des fleurs, il a hautement préféré le style gothique au roman ou au byzantin ou à l'arabe ou au renaissant. Dans tous ses jugements, au fond des noires et froides cathédrales, il reste le paysagiste épris de rochers, de verdures, de fleuves et de soleil. Dans les Baptistères, il pense aux lits rocailleux où coulent les sources et devant les coupoles, il songe au dos rond des masses de granit. Les montagnes lui enseignent la construction des églises. Il veut que, dans une basilique, les pierres soient posées dans le sens où

elles gisaient dans la carrière, dans le sens de leur *lit* et non debout, *en délit*. Il lui faut des blocs de marbre visiblement couchés selon des lignes quasi horizontales, parce que les masses du Cervin sont vues ainsi. Il regarde de travers la ligne droite, car la Nature ne la donne point souvent d'elle-même et il querellerait volontiers les cathédrales de Pise, de Florence, de Lucques et de Pistoie pour leurs ornements géométriques, s'il ne s'avisait à temps qu'il en a vu de pareils dans les cristaux. Mais comme les cristaux ne se trouvent point fréquemment à l'état visible dans la nature, il ne veut point que leurs figures se retrouvent fréquemment dans la décoration.

Il s'irrite donc contre l'architecte qui arrondit selon les lois les plus précises de la science la courbure de ses trèfles. En étudiant le roman et le byzantin, il attend avec impatience le moment où le cintre prend la forme d'une feuille : l'ogive. Il regarde le long des colonnes glabres et nues avec l'anxiété de Tannhauser considérant si sur son bâton il ne va pas bientôt pousser des fleurs.... A mesure que la feuille d'acanthe grecque se détend, s'assouplit, se déroule et s'enroule, comme elle faisait dans le ravin sous la rosée, à mesure que des tiges apparaissent, serpentent et vont fleurir sur les chapiteaux, il s'émeut, il reconnaît le sou-

venir de la Nature, il crie : la voilà! la voilà! Il applaudit, dans le byzantin, « à la délicatesse de la subdivision que la Nature nous enseigne par la feuille de persil et, dans le gothique, à la feuille de chêne, d'épine et de ronce ». Il loue les architectes du Palais Ducal de chercher la largeur du feuillage, afin de l'harmoniser avec les larges surfaces de leurs murailles puissantes, comme la Nature se plaît elle-même à la fraîcheur vive de la large feuille d'oseille ou de nénuphar.... Il demande enfin qu'on « place l'ornement végétal le plus exubérant là où la Nature elle-même l'aurait placé. Ainsi, l'ornement végétal du chapiteau corinthien est beau, parce qu'il s'épanouit sous l'*abaque* exactement comme la Nature l'aurait fait épanouir et parce qu'il apparaît comme s'il sortait réellement d'une racine encore que cette racine reste cachée à nos yeux.... »

Et comme il n'est rien dans la Nature d'incolore, ni de monochrome, il faut à ce paysagiste-architecte des édifices coloriés du haut jusques en bas. Non pas qu'il veuille que des lignes rouges ou bleues soulignent les jointures des blocs de pierre ou les cannelures des colonnes, comme des brandebourgs reproduisant sur le vêtement les côtes du squelette humain, mais bien au contraire que des teintes diverses et vives s'entre-croisant et se pénétrant

tour à tour, ainsi que les couleurs d'un blason, jouent sur toute la surface bâtie comme elles jouent dans la Nature, voilant doucement, sans la cacher, l'ossature intérieure du grand corps de pierre organisé.

Autrefois on peignait ainsi jusqu'aux simples maisons. A Venise, « les armes de la famille étaient blasonnées en leurs propres couleurs, mais, je pense, généralement sur un fond de pur azur. La couleur bleue est encore demeurée derrière les blasons dans la casa Priuli et un ou deux des palais qui sont restés sans restauration, et le fond bleu fut employé aussi pour rehausser les sculptures des sujets religieux. Enfin toutes les moulures : capitales , corniches , meneaux , cornes, étaient soit entièrement, soit à profusion, couverts d'or. »

La Nature le veut ! Elle fait plus que le vouloir : elle nous offre les matériaux nécessaires à l'embellissement de nos villes.

Les marbres sont préparés par elle pour l'architecte comme le papier l'est par le manufacturier pour l'aquarelliste. Les couleurs en sont mélangées exactement comme sur une palette préparée. Elles sont de toutes les valeurs et de toutes les teintes, excepté des mauvaises. Et dans toutes leurs veines et leurs zones et leurs colorations de flammes ou leurs lignes brisées et disjointes, ces couleurs écrivent les légendes diverses, tou-

jours exactes, des anciens régimes politiques du royaume des montagnes auxquelles ces marbres ont appartenu, — de ses infirmités et de ses énergies, de ses convulsions et de ses consolidations, depuis le commencement des temps.

Prenons donc ces matériaux, et couvrons-en nos demeures! Quand on l'a fait, on a fait les chefs-d'œuvre de l'architecture. On a fait les cathédrales gothiques, les portails peints, les bois ouvragés et coloriés, les tympans dorés comme des couchers de soleil. La vénitienne, où tout était naturel et couvert de peintures riches comme des feuilles d'automne, fut l'apogée. La Renaissance, avec ses palais gris et ses tympans géométriques, sa science froide, précise et pompeuse, fut l'hiver, — « l'hiver qui fut sans chaleur comme il était sans couleur! » Du jour où l'architecte oublia la Nature multiforme et multicolore il oublia la Beauté. « La décadence et la dégradation dès le xve siècle ne furent pas dues à son naturalisme, à sa fidélité d'imitation, mais à l'imitation de choses laides, c'est-à-dire non naturelles. Tant que le naturalisme se divertit à sculpter des animaux et des fleurs, il resta noble. Mais du jour où l'on y associa des objets artificiels, tels que des armures, des instruments de musique, des cartouches, des rouleaux sans signification et des boucliers bombés, et

autres fantaisies semblables », du jour où les paysagistes cédèrent la place aux archéologues, on éprouva le froid des sarcophages rouverts, la piqûre mortelle du compas ; on sentit le formalisme de l'esprit classique et pédant se répandre dans nos demeures et les glacer. Le ruban sans racine et sans tête remplaça l'herbe vivante, la sotte banderole lia les fleurs dispersées, les plis somptueux des draperies gonflées par d'imaginaires orages masquèrent les formes humaines. « Ce fut comme si l'âme de l'homme elle-même séparée de la racine de sa santé et prête à tomber en corruption, perdait la perception de la vie dans toutes les choses qui sont autour d'elle et ne pouvait plus distinguer l'ondulation des branches vigoureuses pleines d'une force musculaire et d'une circulation sanguine, du lâche ploiement d'une corde brisée. Ce jour-là fut consommée la condamnation du Naturalisme, — et avec lui de l'Architecture du monde.... »

Suivons donc, dans toutes les formes d'art : peinture, sculpture, architecture, la voie que nous trace la nature vue avec amour, et recherchons, jusque dans les plus minces détails techniques, son enseignement.

Ce qu'elle nous enseigne tout d'abord, c'est le calme : calme dans les couleurs, calme surtout

dans les mouvements. Ses transformations ne sont pas rapides, ses gestes ne sont pas violents. L'arbre ne tend que lentement les bras vers le soleil ; le soleil ne se retire qu'insensiblement derrière la montagne ; la montagne demeure pendant des siècles quasi immobile. Rarement, les phénomènes naturels produisent de ces changements à vue, qui, dans les féeries, font la joie des petits enfants. Des hommes faits s'étonneront davantage des lents miracles de la germination ou de ces formations d'îles qui surgissent des mers, produites par le travail de myriades d'infiniment petits, durant des myriades d'années. Il faut donc s'interdire en art toute représentation d'événements tumultueux, de scènes violentes, de figures qui courent, qui dansent, qui tombent, qui luttent et qui mordent : les tableaux de bataille, de damnation, de fêtes bachiques, de martyres à grandes contorsions de douleur, de chouettes clouées sur des portes et de Christs expirant sur des croix. Il faut proscrire les natures mortes au nom de la vie de la Nature, et aussi les Dieux mourants au nom de sa sérénité. L'agenouillement de naïfs bergers autour de la crèche ; l'ascension d'un jet d'eau sous le ciel ; le va-et-vient d'un archet sur une corde ; la procession des chevaliers qui entrent dans une église ; la marche lente des ambassadeurs le long du canal ;

l'affaissement de la Mélancolie parmi les outils des sciences, la chute des roses, qu'un ange laisse tomber du bout de ses doigts, une à une, sur la chair chatouillée de l'enfant Jésus qui s'amuse,... tels sont des mouvements qu'on peut reproduire, parce qu'ils ne choquent point notre instinct de permanence. Les bergers de Lorenzo di Credi peuvent garder longtemps leur même caressante attitude, les moines du Mont Salvat et les grands seigneurs de Carpaccio passer éternellement devant nos yeux sans fatigue, la figure de Dürer demeurer appuyée sur sa main aussi indéfiniment qu'une cariatide, et l'ange de Botticelli semer à jamais ses fleurs.

Et que, dans les lignes de ces gestes insensibles ou de ces inactions pensives, on se garde bien de mettre une agitation qu'on a proscrite dans leur composition. Il ne faut point contorsionner les membres ou chiffonner les draperies de ces personnages au repos, comme le fait le Bernin ou Gustave Doré. « Le dessinateur grand et sobre ne se permet pas de violentes courbes; il travaille beaucoup avec des lignes dans lesquelles la courbe, quoique existante, ne se peut percevoir qu'après un long examen.... » Quand il prend le pinceau, il en va de même. Comme elle nous enseigne la paix des lignes, la Nature nous enseigne la paix des

clartés et des ombres. Elle ne fait point de Salvator Rosa, de Rembrandt ni de Ribera. Elle s'interdit les grands partis pris d'ombres et de lumières, se défend les rayons de soupiraux, les jeux de lanterne sourde, les coups de pistolet dans les caves, abhorre les contrastes ou ne les tolère que très dissimulés, « agissant comme une surprise et non comme un choc... ». Il faut pareillement que, dans l'œuvre d'art, notre intérêt soit éveillé par la justesse des teintes, et non par leurs oppositions, par la force des membres et non par leurs efforts, par leurs formes et non par leurs déformations. Il faut que la scène qui se joue entre les cadres nous séduise non pour l'étrangeté des situations, mais pour le naturel des caractères. Qu'importe qu'il n'arrive rien à ces figures, si le galbe en est si pur et la vie si intense, qu'on se passionne pour ce galbe et pour cette vie mêmes? Qu'importe que leurs pieds ne les portent nulle part, s'ils sont beaux à voir immobiles, que leurs mains ne travaillent point, si elles tiennent dans leurs doigts oisifs des destinées prisonnières? C'est là le signe du plus grand Art. Faites les figures de votre tableau si belles, qu'on soit incliné à les aimer, et alors toute action, tout geste, tout incident, tout mouvement deviennent inutiles. « Être avec les gens qu'on aime, a dit La Bruyère, cela suffit;

rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal.... »

Parce qu'elle est vue avec amour, la Nature doit être reproduite avec minutie. On s'intéresse aux moindres détails de ceux qu'on aime, aux plus fugitifs mouvements de leur physionomie, aux plus menues particularités de leurs traits : à l'ombre d'un cil sur une joue, au sertissage d'un ongle dans la chair, au sillon toujours, hélas! plus profond, que prolonge sur le front un invisible laboureur.... Il faut donc rendre la Nature « avec l'acuité de l'œil de l'aigle, la finesse de doigté d'un violoniste, la patience et l'amour d'une Griselda. » C'est un insolent que le graveur moderne, qui hache sa planche de traits entre-croisés, brouillés au hasard, dans les ombres, sans le moindre effort pour exprimer une simple feuille ou une motte de terre, et qui vous dessine à grands traits confus, un paysage anonyme, comme on en voit de la fenêtre d'un wagon, à 60 milles à l'heure. « Au contraire, plus il est soigneux, en assignant l'exacte espèce de mousse à son tronc favori, et l'exacte espèce de mauvaise herbe à sa pierre nécessaire, en marquant dans chaque chose ce qui est définitif et caractéristique, dans sa feuille, sa fleur, sa semence, sa fracture, sa couleur, et son anatomie intérieure,

plus son œuvre devient vraiment idéale. Toute confusion des espèces, tout rendu sans soin des caractères, toute association artificielle et arbitraire est vulgaire et non idéale en proportion de son degré. »

Et cette ligne d'une correction et d'une précision absolues, il faut, dès le commencement, l'obtenir non pas avec la pointe d'une plume ou d'un crayon, mais avec la pointe d'une brosse, comme faisait Apelles et comme sont tracées toutes les lignes colorées sur les vases grecs. Habitué à dessiner avec la brosse, l'artiste aura beaucoup plus d'aisance dans l'exécution de sa peinture, car il pourra, à tout moment, rétablir d'un coup de pinceau toute ligne qu'une précédente touche aura brouillée. Le peintre qui ne tient pas son dessin au bout de sa brosse ne sait pas complètement dessiner. « Vous trouverez difficilement un dessin authentique par les grands maîtres, par Titien, Vélazquez ou Véronèse. Car tandis que nous, modernes, nous avons toujours appris ou tenté d'apprendre à peindre en dessinant, les anciens apprenaient à dessiner en peignant ou en gravant, — ce qui est plus difficile. La brosse était mise entre leurs mains dès leur enfance et ils étaient forcés de dessiner avec elle, jusqu'à ce que, s'ils usaient de la plume ou du crayon, ils l'employassent soit avec la légèreté de la brosse, soit avec la décision du graveur. »

Décider, c'est choisir. Si, dans le fouillis d'un buisson, serpentent et se croisent par millions les lignes et les nervures, se creusent les trous des folioles, s'insèrent les angles des stipules et des épines, s'enroulent les cercles des sporanges, les ellipses des vrilles, faut-il, parce que toute Nature est belle, que son dessein disparaisse sous le dessin et sous sa richesse, sa beauté? Non. La Nature a ses traits caractéristiques. L'Art doit les exprimer. « Il en est des traits comme des soldats : trois cents connaissant leur force peuvent être plus forts que trois mille, moins sûrs de leur but. » C'est justement ce que veut dire, d'ailleurs, le mot dessiner ou *désigner*, dans les choses, ces qualités que Taine a définies « des manières d'être essentielles de l'objet ». Mais Taine, comme tous les philosophes, entend que l'artiste doit et peut exercer ce rôle de *désignateur*, selon sa fantaisie propre, ses penchants humains spéciaux, et son tempérament particulier. Il admet qu'en ce faisant, l'artiste devient supérieur à son modèle et que, selon la forte et adéquate expression de M. Cherbuliez, il « débrouille la Nature ». Ruskin n'admet point, même pour cet instant, la supériorité de l'Art sur la Nature. L'artiste n'est pas libre de choisir à son gré telle ou telle ligne dans la nature : elle lui est imposée par les conditions mêmes de sa vision.

Physiquement, dans un buisson, on ne voit pas tout; on ne peut pas tout voir.... Or « le vrai artiste est celui qui, non seulement affirme bravement ce qu'il voit, mais confesse honnêtement ce qu'il ne voit pas. Vous ne pouvez dessiner tous les poils dans un sourcil, non parce qu'il est sublime de les généraliser, mais parce qu'il est impossible de les voir. Combien de cheveux il y a là, un peintre d'enseignes ou un anatomiste peut le compter, mais *combien peu* vous en pouvez voir, c'est seulement les maîtres suprêmes : Carpaccio, Tintoret, Reynolds ou Velazquez, qui le comptent ou le savent. » Est-ce que le chiromancien regarde tous les croisillons de la main ouverte que vous lui tendez? Non, il y a en elle quelques lignes qui, seules, marquent toute sa destinée, des lignes fatales.

C'est en saisissant ces lignes maîtresses, lorsque nous ne pouvons les saisir toutes, que la ressemblance et l'expression sont données au portrait, et la grâce et une sorte de vérité vitale au rendu de toute forme naturelle. Je l'appelle vérité vitale, parce que ces lignes maîtresses sont toujours expressives de l'histoire passée et de l'action présente de la chose. Elles montrent, dans une montagne, d'abord la façon dont elle a été bâtie ou agglomérée, et secondement comment elle s'effrite et de quel côté du ciel la frappent les plus violentes tempêtes. Chez un arbre, ces lignes montrent quelle sorte de destin il a eu à endurer depuis son enfance, com-

ment des arbres néfastes ont surgi sur son chemin et l'ont jeté de côté et essayé de l'étrangler et de l'affamer, où et quand des arbres favorables l'ont protégé et ont poussé bénévolement de conserve avec lui, se penchant quand il se penchait, quels vents l'ont le plus tourmenté, lesquels de ses rejetons se portent le mieux et donnent le plus de fruits.... Dans une vague ou un nuage, ces lignes maîtresses montrent le flux du courant et du vent et l'espèce de changement que l'eau ou la vapeur endurent à tout instant dans leur forme, lorsqu'elles rencontrent un rivage ou une vague adverses ou un rayon de soleil qui les fond. Or, souvenez-vous que rien ne distingue les hommes supérieurs plus que ceci, qu'ils savent, soit dans la vie, soit dans l'art, la direction que prennent les choses.... Essayez, chaque fois que vous regardez une forme, de voir les lignes qui ont eu de l'influence sur son destin passé, et qui auront de l'influence sur son avenir. Ces lignes-là sont les lignes fatales. Prenez soin de les saisir, quand même vous manqueriez les autres.

§ 3.

Enfin la Nature nous enseigne le culte de la couleur.

Nous disons de la couleur et non du clair-obscur, ce qui est tout différent :

Voici un vase arabe dans lequel le plaisir donné aux yeux l'est seulement par les lignes : aucun effet de lumière ni de couleur n'y est cherché. Voici un clair de lune par Turner dans lequel il n'y a pas de lignes du tout, ni de couleurs. Le plaisir donné à l'œil l'est seulement par des modalités de lumière et d'ombre et par

des effets d'éclairage. Enfin, voici un tableau primitif florentin, dans lequel les lignes n'ont pas d'importance ni les effets de lumière, mais tout le plaisir donné à l'œil consiste dans la gaieté et la variété de la couleur.

En vous préparant à dessiner quoi que ce soit, vous trouverez que pratiquement vous avez à vous demander : chercherai-je la couleur de ceci? ou la lumière de ceci? ou la ligne de ceci? Vous ne pouvez les avoir toutes les trois dans la même mesure.

Et quoique beaucoup des deux qualités que vous subordonnerez à la troisième puisse, dans chaque hypothèse, être compatible avec la qualité choisie comme dominante, cependant votre décision vous range dans une des trois grandes écoles séparées qui se partagent l'empire de l'art. C'est ainsi que, dans d'autres questions, un homme se dit : « J'aurai d'abord des bénéfices et ensuite autant d'honnêteté que je pourrai ». Un autre se dit : « J'aurai d'abord de l'honnêteté et ensuite autant de bénéfices que possible ». Quoique l'homme qui aura des bénéfices puisse être honnête subsidiairement; quoique l'homme qui cherche l'honneur puisse devenir riche, — cependant ne sont-ils pas de deux écoles à jamais différentes?

Ainsi vous avez en art des provinces absolument séparées, quoique se touchant par les frontières, celles des dessinateurs, des clairobscuristes et des coloristes;

ou, pour leur donner des noms, les écoles de Raphaël, de Rembrandt, et de Fra Angelico : les lois de Rome, les lois d'Amsterdam, et les *lois de Fiesole.*

Or la nature, elle, nous enseigne les lois de Fiesole. Il y a eu de grands maîtres, dans les trois

écoles, comme au moment des dissensions de l'Église, il y a eu des saints dans toutes les obédiences. Mais les dessinateurs purs ont dû regarder les choses loin du soleil qui fait miroiter trembler et se confondre les lignes. Les clairobscuristes, eux, les ont regardées dans le demi-jour et le mystère des ateliers, dont ils ont parfois peint les murs en noir, afin de concentrer toutes les forces de la lumière en un foyer qui incendie une chair, embrase une armure ou allume les pointes des lances comme des cierges. Quiconque regardera les choses en plein jour et en plein air, simplement, naïvement, gaiement, ainsi que la Nature elle-même nous les montre, les verra non comme des damiers noirs et blancs, mais comme des agglomérations de points colorés. « *Il faut donc considérer toute nature purement comme une mosaïque de différentes couleurs qu'on doit imiter une à une en toute simplicité* », et ne tenir aucun compte des prétendues lois du clair-obscur ou de l'ombre. Il faut suivre l'Angelico et le Pérugin qui sont sans ombre, sans tristesse, sans mal et non le Caravage ou l'Espagnolet, ces esclaves noirs de la peinture. Il n'y a pas d'ombre en soi, pas plus que de lumière en soi : il n'y a que des couleurs plus fortes, plus épaisses, plus profondes! Arrière donc le gris, le noir, le brun et tout ce goudronnage des paysa-

gistes français du milieu du siècle, qui « semblent regarder la Nature dans un miroir noir! » Il faut assombrir chaque teinte, non avec un mélange de couleur sombre, mais avec sa propre teinte simplement renforcée. Ne nous parlez pas non plus de rien affaiblir, sous prétexte de « perspective aérienne »! Il n'y a pas de couleur particulière pour exprimer la distance. Il est faux que parce qu'un objet est loin, il doive être moins coloré que s'il était près.

L'orange vif dans une orange est, il est vrai, signe de proximité, car si vous éloignez beaucoup cette orange, elle ne paraîtra plus si brillante, mais l'orange vif dans le ciel est signe de distance, parce que vous ne pouvez voir un nuage orangé près de vous. Le vert d'un lac suisse est pâle dans les vagues claires, sur le bord, mais intense comme l'émeraude à six milles du bord. Il est absurde d'attendre quelque secours des lois de la perspective aérienne. Il faut observer les effets de la Nature et les reproduire aussi fidèlement et aussi complètement que possible, et ne jamais altérer une couleur parce qu'elle ne paraît pas être à sa place voulue..... Pourquoi supposer que la Nature veut que vous sachiez toujours exactement à quelle distance une chose est d'une autre? Certainement elle entend que vous preniez toujours plaisir à son coloris, mais elle ne désire point que vous mesuriez toujours l'espace. Comment feriez-vous si, chaque fois que vous peignez un soleil couchant, il vous fallait exprimer ses 95 000 000 de milles de distance en *perspective aérienne*?

Toutefois n'imaginez pas que ce Guèbre amoureux de la couleur qu'est Ruskin n'en goûte point les finesses ni les harmonies. Et comme il sait le goût de ses compatriotes pour les teintes criardes, il les avertit rudement de ne s'y point livrer. « Si les couleurs étaient vingt fois plus chères, dit-il, nous aurions beaucoup plus de bons peintres. Si j'étais chancelier de l'Échiquier, je mettrais une taxe de 20 shillings sur chaque morceau de couleur et cette taxe ferait progresser l'Art beaucoup plus que la fondation d'un grand nombre d'écoles de dessin. » Regardez la Nature! « Elle est économe de sa couleur. Vous croiriez, à la façon dont elle peint, que ses couleurs lui coûtent quelque chose d'énorme : point du tout! Elle ne donnera qu'une seule touche, là juste où le pétale se tourne en une lumière, mais au bas, dans la clochette, tout est assombri, et sur le pétale, tout est adouci, même dans la fleur la plus voyante. Parfois la Nature est d'une avarice sordide, intolérable; ainsi pour la gentiane, elle mesure parcimonieusement l'outremer qu'elle met dans la clochette. » Comme elle, il faut être amoureusement ladre de ses couleurs.

Un prodigue d'outremer ou de vermillon n'aime pas les belles couleurs mieux que le bon coloriste ni même moitié autant. Mais il se permet des excès, et alors c'est

une loi de la Nature, une loi aussi invariable que celle de la gravitation, qu'il ne pourra y prendre autant de plaisir que s'il en avait usé en moindre quantité. Son œil est surmené et rassasié, — et le bleu et le rouge n'ont plus de vie en eux. Vainement il essaie de les peindre plus bleu et plus rouge : tout bleu est devenu gris et devient gris de plus en plus à mesure qu'il en ajoute; tout son pourpre devient brun et se fait de plus en plus automnal et fané, à mesure qu'il l'approfondit. Mais le grand peintre, lui, est sévèrement sobre dans son travail. Il aime la couleur vive de tout son cœur, mais pendant longtemps il ne se permet rien de semblable, — rien que des bruns sobres et des gris modestes et des couleurs qui, en elles, n'ont pas de beauté évidente, mais, par son gouvernement, elles deviennent délicieuses et après qu'il a tiré d'elles toute la vie et tout le pouvoir qu'elles possèdent et qu'il en a joui jusqu'au degré suprême, — alors, prudemment et comme couronnement de l'œuvre et dernière note de sa musique, il se permet, pendant un instant, de la pourpre et de l'azur, — et toute la toile est en flammes!

Le plan de la Nature doit être imité non seulement dans la couleur, mais jusque dans la facture. « Car il y a toutes sortes d'harmonies dans un tableau, selon son mode de production. Il y a même une harmonie de la touche. Si vous en peignez une partie rapidement et vigoureusement et une autre partie lentement et minutieusement, chaque morceau du tableau pourra être bon, séparément, mais ils ne s'accorderont pas entre eux. Pareillement, si vous peignez une partie sous un jour

chaud et une autre sous une lumière grise, par un jour froid, quoique les deux aient pu être la lumière du soleil et les deux bien tonalisées, avec leurs ombres relatives, exactement projetées, aucune partie ne ressemblera au jour et elles se détruiront réciproquement. » — Cette clarté, cette netteté d'effet doit régir tous les détails de la facture. Pas de retouches dans la pâte, pas de barbouillage, pas de contours baveux, pas de traînées du pinceau, pas de glissades, ni d'étalements au couteau à palette! Il faut qu'on tienne ses couleurs sèches et sa palette propre, afin qu'on voie clairement la teinte pure et qu'on ne soit pas enclin au mélange. Turner faisait tout le contraire, il est vrai, et sa palette qu'on conserve à la *National Gallery* en témoigne éloquemment; mais, sur ce point, Ruskin le désavoue. Il proscrit au même titre tout médium, les vernis, le bitume et même l'eau. Ainsi, en aquarelle, il interdit les grands délayages et les dessous mouillés. Il parle de l'éponge comme d'un monstre : la tache humide est son cauchemar. Il condamne le papier grenu parce qu'il garde l'eau. C'est un aquarelliste hydrophobe.... Mais pour pâlir les couleurs? demandera-t-on. Mettez du blanc, enseigne-t-il. Ainsi la peur du barbouillage le conduit à la gouache. Car il n'est pas de ceux qui disent avec admiration : C'est fait avec rien! Il aime ce qui est fait avec quelque

chose. Quant à la transparence, il n'en a cure. « Je suis convaincu, qu'en Art, les plus grandes choses doivent être faites en couleurs mates. L'habitude de se servir du vernis ou des teintes lucides pour la transparence, fait que le peintre oublie la translucence la plus noble qu'on obtient en rompant les couleurs variées les unes parmi les autres. Toute la décadence par le bitume, le vernis jaune et les arbres bruns qui a suivi le succès de l'école hollandaise eût été évitée si seulement les peintres avaient été forcés de travailler avec des couleurs mates. Chaque fois qu'un peintre commence d'avoir envie de toucher quelque partie de son tableau avec de la gomme, il fait fausse route.... Oui, sans doute, les yeux d'une jeune fille sont beaux, humides, mais quel que soit l'orgueil d'une jeune beauté, en songeant que ses yeux brillent (alors que peut-être cependant les yeux mats sont les plus beaux), elle serait fâchée, si ses joues luisaient de même, et qui de nous voudrait polir une rose? » Ce sont donc des fresques qu'il faut qu'on fasse? Oui; et mieux encore, des mosaïques.

Par exemple, si vous dessinez le tronc d'un bouleau, il est probable qu'il y aura de fortes lumières blanches, ensuite de pâles gris roses autour d'elles du côté lumineux, puis un gris plus profond, probablement verdâtre du côté sombre, varié par des couleurs reflétées et,

sur le tout, de riches rubans noirs d'écorce et des taches brunes de mousse. Posez d'abord le gris rosé en laissant du blanc pour les fortes lumières et les taches de mousses et en ne touchant pas le côté sombre. Ensuite, posez le gris pour le côté qui est dans l'ombre, en le remplissant jusqu'au gris rosé de la lumière, en laissant ainsi, dans ce qui est le plus sombre, le papier blanc par places pour la mousse noire et brune; enfin, préparez les couleurs des mousses rigoureusement pour chaque tache et posez-les dans les réservés.

Appliqué à l'huile, ce système de tachetage conduit l'artiste à imbriquer ses feuilles d'arbre dans le ciel ou à découper des morceaux de ciel dans les interstices des feuilles déjà faites, sans jamais repeindre celles-là sur celui-ci ni celui-ci sur celles-là. C'est la condamnation de Corot et de presque tous nos grands paysagistes [1].

Enfin Ruskin ne veut pas plus de mélange sur la palette que sur la toile. Qu'on mêle deux couleurs ensemble, si l'on y tient, mais pas davantage! « Vous avez posé une couleur rouge et vous voulez une couleur pourpre par-dessus : ne mêlez pas de pourpre sur votre palette, mais prenez une petite

1. Est-il besoin de répéter ici, au moment où la doctrine ruskinienne choque le plus nos idées françaises sur la couleur et sur la facture, que l'auteur de ces pages n'entend nullement exposer la vérité sur la question, mais bien l'opinion de Ruskin, et que si cette opinion lui paraît toujours digne d'être connue, ce n'est point à dire qu'elle mérite d'être suivie?

touche de bleu et posez-la légèrement sur le rouge, de façon à laisser voir le rouge au travers, et vous produirez ainsi le pourpre. » Mieux encore : posez les couleurs vives *par petits points* sur ou dans les interstices des autres et « appliquez le principe des couleurs séparées à son raffinement le plus extrême, usant d'atomes de couleur en juxtaposition plutôt qu'en larges espaces. Et enfin, si vous en avez le temps, plutôt que de rien mélanger, copiez la Nature dans ses fleurs ponctuées de couleurs diverses : les digitales, par exemple, et les calcéolaires. *Et produisez les teintes mixtes par l'entre-croisement des touches des diverses couleurs crues dont ces teintes mixtes sont formées.* »

Ne serait-ce pas le pointillisme qui, dès 1856, se trouve ici prophétisé? C'est lui-même; et l'on s'explique bien que d'excellents esprits attaquent Ruskin, mais on ne s'explique pas qu'ils l'attaquent comme « suranné ». Si l'on veut dire par là qu'il a quelquefois défendu certains principes éternels qui étaient vrais avant que nous fussions et qui le demeureront après que nous aurons été, on a raison. Mais si l'on insinue qu'il n'a ni admis, ni compris, ni prévu les écoles nouvelles, on témoigne simplement qu'on a oublié de le lire avant que d'en parler. Car l'homme qui, en 1843, écrivait qu'il fallait aller à la Nature, sans rien

mépriser ni rien choisir et annonçait ainsi ce qu'aurait dû être le Réalisme; celui qui, en 1846, posait en règle que les teintes extrêmes et la pure couleur ne pouvaient exister que comme *points* et, en 1853, qu'il fallait peindre le paysage d'après nature *jusqu'à la dernière touche en plein air*, et annonçait ainsi l'Impressionnisme, restera non pas seulement un précurseur, mais bien *le* précurseur par excellence au milieu des critiques d'art, généralement plus enclins à « voler au secours de la victoire », qu'à prendre parti avant la bataille et à dominer l'incertitude des assauts.

Seulement, dans ce système de dessin méticuleux, de lignes consciencieuses et appuyées, de couleurs mates une à une dissociées et laborieusement posées point par point, de « pignochage » sec, timide et probe, quel rôle jouent la largeur de la facture, la fluidité savoureuse de la touche, la virtuosité de la main, la liberté du pinceau? Elles n'en jouent aucun, parce qu'elles n'en doivent pas jouer. La liberté est un vice et la virtuosité un ridicule. Le virtuose est un pharisien qui se complaît en lui-même et non en la Beauté. Entré dans le temple, il ne s'agenouille pas devant le Beau suprême en se frappant la poitrine et en disant : Je suis la laideur! Non. Il se pavane et se félicite; il se sait gré du peu qu'il imite de la

sainteté du modèle et s'y tient. C'est un équilibriste qui jongle avec ses ocres, ses outremers, ses cinabres, au lieu de les apporter en tribut devant la Nature sans égale et devant le ciel sans fond. Il dit : Voyez mon adresse, voyez ma souplesse, voyez ma patte! Il ne dit pas : Voyez-la, comme Elle est belle et comme elle passe tous nos pauvres artifices humains! Il dit : Voyez comme, d'un seul coup de pinceau, j'allume le reflet du jour sur ce cristal! Il ne dit pas : Voyez comme cent coups de pinceau ne peuvent rendre l'infinie ductilité de cette courbe, le calme radieux de cette lueur faite de neige, d'argent, d'azur et de nuit! Le virtuose s'attarde à ses trilles et à ses sons filés. Pourquoi? Pour célébrer les voix profondes de la Nature? Non, mais pour qu'on célèbre son petit larynx à lui. Il fait de l'Art pour l'Art.... Le véritable artiste prend ses outils non pour briller lui-même, mais pour faire admirer comment brille la Nature; il s'exprime non dans la liberté du succès, mais dans la contrainte de l'adoration, et non pour qu'on crie : Comme *il* est adroit! Mais pour qu'on dise : Comme *elle* est belle! Il ne fait pas de l'Art pour l'Art. Il fait de l'Art pour la Nature et pour la Beauté....

Et alors, qu'importe la perfection dans la facture, l'adresse et la réussite? C'est l'effort qu'il

faut qu'on voie! Efforts malheureux.... Qu'importe, s'ils sont héroïques? Efforts pénibles.... Qu'importe, s'ils sont passionnés? Les vrais amoureux sont toujours gauches! Chutes, erreurs, recommencements, agonies devant ce modèle suprême.... Qu'importe, pourvu que tout concoure à nous montrer combien ce modèle est placé au-dessus de nos atteintes. « La gloire d'un grand tableau est dans sa honte, et son charme en ce qu'il exprime le plaisir qu'un grand cœur trouve à ressentir qu'il y a quelque chose de meilleur que sa peinture. » Tant que vous ne voyez pas cela, la tentative est médiocre « et vous n'avez jamais assez admiré l'œuvre d'un grand ouvrier, si vous n'avez pas commencé à la mépriser! »

Exiger la perfection est toujours un signe qu'on méconnaît la fin de l'Art, d'abord, parce qu'aucun grand homme ne s'arrête de travailler que lorsqu'il a déjà atteint le point où il déchoit; secondement, parce que l'imperfection est en quelque sorte essentielle à tout ce que nous savons de la vie. C'est le signe de la vie dans un corps mortel, c'est-à-dire du progrès et du changement. Rien de ce qui vit n'est rigidement parfait, — une partie déchoit, l'autre naît. La fleur de digitale — dont un tiers est encore en bouton, un tiers déjà flétri, et un tiers en complète floraison — voilà le symbole de la vie de ce monde. Et dans toutes les choses qui vivent, il y a certaines irrégularités ou certaines défaillances qui sont non seulement des signes de vie, mais des sources de

beauté. Aucune face humaine n'est exactement la même dans ses lignes des deux côtés; aucune feuille n'est parfaite dans ses lobes, aucune branche dans sa symétrie. Toutes souffrent l'irrégularité et impliquent le changement, et bannir l'imperfection, c'est détruire l'expression, arrêter l'effort, paralyser la vitalité. Toutes les choses sont littéralement meilleures, plus charmantes et mieux aimées pour les imperfections qui leur ont été divinement départies, afin que la loi de l'humaine vie soit l'effort et la loi du jugement humain, le pardon....

§ 4.

Et malgré tout ce qu'il y a là d'exagération et de paradoxe, ne disons pas que ce sont des idées de moraliste, car ce sont bien des sentiments d'artiste, et celui-là ne fut jamais un artiste, quelle que soit son enseigne ou son étiquette, qui ne les a pas éprouvés! Oublier son art pour la Nature, s'oublier soi-même pour son art, c'est bien la condition expresse de toute élévation vers les mystères de la Beauté, et c'est bien aussi, au point de vue pratique, dans les œuvres d'art collectives, la première condition du succès. En disant que « tout art est adoration », adoration humble et dévouée, oubli de soi et sacrifice, le Maître des *Lois de Fiesole* a exprimé autre chose qu'un aphorisme moral et sentimental : il a donné une règle précise dont l'application aux plus délicats problèmes esthétiques de notre temps peut être faite

chaque jour. Cet enthousiaste a vu clair dans les sophismes modernes et ce prophète a fort bien démêlé, sous les gloses des critiques et en dépit des théories intéressées des artistes, le vrai mal, le mal profond dont souffrent certains de nos arts : la vanité. Il a vu et dénoncé qu'avec les qualités matérielles et techniques sans lesquelles il n'est point d'art, « car la première fonction d'un peintre, c'est de peindre », il fallait aussi, pour produire de grandes œuvres d'ensemble, une certaine qualité morale. Il a perçu que la science ne suffisait pas toujours sans la conscience, ni l'habileté de la main, sans la simplicité du cœur.

Car si l'habileté suffisait, comment donc se fait-il que notre temps, si fécond en habiles gens, ne puisse produire un seul monument comparable aux temples grecs ou aux gothiques cathédrales? Si le talent était la seule chose requise de l'artiste, comment avec tant de talent et l'expérience accumulée de tant d'écoles, ne pouvons-nous ni créer, ni perpétuer un style, ni établir un ensemble de décoration harmonieuse, ni rivaliser avec des époques moins instruites et moins habiles, pour le goût et la délicatesse des outils, des meubles, des objets qui nous entourent? N'y a-t-il donc pas quelque chose qui manque? Ce quelque chose, ne serait-ce pas des qualités morales et, avant toutes,

celle que donne l'adoration : l'humilité? L'Humilité qui ne cherche pas les succès soudains et bruyants, mais qui consent aux recherches lentes et silencieuses; l'Humilité qui ne s'attache pas exclusivement aux arts intellectuels et aristocratiques, mais qui ne recule devant aucune besogne nécessaire; l'Humilité qui permet l'union de tous les artistes, fondée sur la mutuelle estime de la part que chacun prend au travail de tous?

Si, aujourd'hui, l'on voit créer encore quelques beaux tableaux de chevalet, quelques jolies statues, quelques bonnes parties d'un édifice, mais jamais une belle décoration d'ensemble, ce n'est pas qu'on manque de technique ni de talent, c'est que, pour arriver plus vite au succès et surtout à la fortune, l'artiste fait comme l'industriel : il se spécialise ; il dirige tous ses efforts dans le sens où il atteindra le plus de virtuosité et en vue des œuvres les plus lucratives. Il se garde de se dévouer à tous les arts, de peur de n'en réussir aucun. « Le membre de l'Institut est occupé seulement à produire des morceaux de toiles peintes qui seront montrées dans des cadres et des morceaux polis de marbre qui seront logés dans des niches, tandis que vous demanderez à votre constructeur de dessiner des patrons colorés en pierres et en briques, et à votre marchand de porcelaines

d'avoir des ouvrières qui savent peindre des porcelaines et rien d'autre. » Cette division du travail est, paraît-il, merveilleuse dans l'industrie pour aller vite et gagner beaucoup; mais elle tue tous les arts à la fois. Elle les sépare, dès leur source, et les plus grands efforts ne les pourront jamais bien réunir. On peut faire des morceaux, non plus un tout, des collections, non plus un organisme. Pour faire un ensemble, il faut la même vie et la même vie ou la vie n'est donnée que par le même procréateur ou inspirateur.

Telle est la loi qui fit les grands ensembles que nous admirons en Italie. « Aux alentours de l'an 1300, vous trouverez que, sur les cinq plus grands artistes : Cimabue, Jean de Pise, Arnolfo, André de Pise et Giotto, quatre étaient architectes autant que sculpteurs et peintres. Ce fut justement l'époque des grands ensembles jaillis avec la vie en eux. Plus tard, la peinture absorba et perdit tout. Vous devez en conclure que les trois arts doivent être pratiqués ensemble et que personne ne peut être un bon sculpteur qui n'est pas un bon architecte, c'est-à-dire qui n'a pas assez de savoir ni ne prend assez de plaisir dans les lois structurales pour pouvoir bâtir à l'occasion mieux qu'un simple constructeur. » Et de même que toutes les besognes peuvent être faites par la même

main, dans la même œuvre toutes les séductions doivent être réunies. « Cette jonction des trois arts dans les esprits des hommes, aux temps les meilleurs, est rapidement exprimée par ces mots du roman de la Rose, dans *le Jardin de l'Amour* :

> Quand suis avant un pou alé,
> Et vy un vergier grand e lé,
> Bien cloz de bon mur batillé
> Pourtrait dehors et entaillié
> Ou maintes riches escriptures....

Et quand vous êtes à Florence, devant le campanile de Sainte-Marie-des-Fleurs, vous voyez la preuve de cette union des arts. Il y a là deux rangs de panneaux hexagones remplis de bas-reliefs. Quelques-uns sont de mains inconnues, d'autres d'André de Pise, de Lucca della Robbia, deux sont de Giotto et de ceux-ci, l'un représente la Peinture, sous la forme d'un peintre dans sa *bottega*. Vous avez, dans ce bas-relief, une des pierres fondamentales de la tour la plus parfaitement bâtie en Europe. Or cette pierre a été sculptée par la main de son propre architecte, et, de plus, cet architecte-sculpteur, Giotto, était le plus grand peintre de son temps et l'ami du plus grand poète....

Aujourd'hui, loin que l'artiste veuille mener à bout un grand ensemble d'œuvres, il dédaigne de

terminer la sienne propre. « Le système moderne de modeler la statue en argile, de la mettre en forme par une machine ou par les mains d'un inférieur, et de la retoucher à la fin — si le soi-disant sculpteur la touche, — seulement pour corriger les défauts, rend la production d'un bon travail de marbre une impossibilité matérielle. Le premier résultat est que le sculpteur pense en argile au lieu de penser en marbre, et perd son sens instinctif du traitement qui convient à une substance cassable. Le second est que ni lui ni le public ne reconnaissent la touche du ciseau comme expression du sentiment ou d'un pouvoir personnel et que l'on n'y cherche plus rien que le poli mécanique. »

Dans la gravure, la même division du travail produit la même médiocrité du travail. « Regardez une gravure en taille-douce, vous voyez deux inscriptions : au coin, à gauche, « dessiné par un tel », au coin, à droite, « gravé par un tel ». Or les seules gravures qui aient une valeur impérissable sont celles qui furent faites par le dessinateur lui-même. Il est vrai que, dans la gravure sur bois, Holbein et Dürer avaient des ouvriers sous leurs ordres, mais non pas dans la gravure sur métal, car la perfection extrême de la ligne ne peut être atteinte que par la main du maître et que dans

l'acte même où il dessine. Jamais la ligne ne peut avoir sa pleine valeur que sous la première force vivante de l'imagination et de l'intelligence, car le dessin gravé doit être fait entièrement dans le feu complet du tempérament qui dirige visiblement ses traits, comme le vent fait les fibres des nuées. »

Mais quoi? Le grand peintre s'abaissera-t-il à badigeonner les murs et le sculpteur à tailler lui-même son marbre et le dessinateur à graver lui-même son dessin? Sans doute : il n'y a de belle décoration murale, il n'y a de belle gravure, il n'y a de belle statue qu'à ce prix. « Tous les arts plastiques sont essentiellement athlétiques. » C'est justement là ce qui les distingue et les met au-dessus de tous les autres. « La littérature, tandis qu'elle donne une place aux facultés intellectuelles et sentimentales, ne requiert pas l'organisation du peintre ou du sculpteur », la musique non plus. Un avorton peut écrire et un cul-de-jatte solfier. Mais pour les rudes besognes d'un Michel-Ange ou d'un Tintoret, il faut non seulement une âme forte, mais un corps vigoureux. Tout l'homme se donne. « La tête, le cœur et la main vont de compagnie. Les arts sont fondés d'abord sur la conquête, par la force des bras, de la terre et de la mer, dans l'agriculture et dans la navigation. Ensuite, leur pouvoir inventif commence avec l'argile dans la

main du potier, dont l'art est le type le plus humble mais le plus vrai de la formation du corps et de l'esprit de l'homme, et du charpentier qui fut probablement le premier travail du fondateur de notre religion. »

Et, par ce labeur, l'homme grandit. Rien n'est plus utile pour développer les qualités morales de droiture, de patience et de simplicité que l'habitude de lutter avec des matières difficiles et résistantes. « Dans les beaux temps de l'art, les maîtres étaient des artisans ou avaient été formés par eux. Francia était orfèvre; Ghirlandajo aussi, et il fut le maître de Michel-Ange; Verrocchio de même, et il fut maître de Léonard; Ghiberti aussi, et il fit les portes de bronze dont Michel-Ange disait qu'elles pourraient servir de portes au Paradis. Le travail de l'orfèvre est salutaire aux jeunes artistes. D'abord cela donne une grande fermeté de main que d'avoir affaire pendant un certain temps à une substance solide, ensuite cela oblige à de la prudence et à de la constance. Un enfant qu'on aura enseigné avec du papier et du charbon éprouve immédiatement la tentation de barbouiller dessus et de jouer avec, mais il ne peut pas barbouiller avec de l'or et il n'ose pas jouer avec. Enfin cela lui donne une grande délicatesse et précision de touche pour travailler sur des formes très fines. »

Tous les autres travaux nécessitant quelque énergie et quelque application physiques sont également bons. Tout artiste doit être un ouvrier.

Mais en même temps et pour que l'équilibre soit rétabli, tout ouvrier doit être un artiste. Il ne suffit pas que le penseur travaille : il faut encore que le travailleur pense. Peu importe que, distrait par sa pensée, il oublie parfois la régularité machinale de sa besogne, et que, dans sa fantaisie, il cherche à faire plutôt œuvre originale, mais vivante, qu'œuvre rigoureusement conforme à un patron donné.

Je citerai seulement un exemple tiré de la manufacture du verre. Notre verre moderne est admirablement clair dans sa substance, fidèle à son patron dans sa forme, soigné dans sa taille. Nous en sommes fiers. Nous devrions en être honteux. Le vieux verre de Venise était fangeux, sans soin dans ses formes et gauchement taillé, s'il l'était toutefois. Car il y a cette différence entre l'ouvrier anglais et le vénitien que le premier pense seulement à assortir ses patrons, à tenir ses courbes parfaitement exactes et ses bords parfaitement affilés et devient une pure machine à arrondir des courbes et à aiguiser des bords, tandis que l'ancien vénitien ne s'inquiétait nullement si ses bords étaient affilés, mais il inventait un dessin nouveau pour chaque verre qu'il faisait et jamais ne moulait une poignée ou un bord sans y mettre une fantaisie nouvelle. Et ainsi, quoique certain verre vénitien soit assez laid et gauche lorsqu'il a été fabriqué par des ouvriers sans adresse et sans invention,

d'autres verres sont si beaux dans leurs formes, qu'aucun prix n'est trop élevé pour eux et nous ne voyons jamais la même forme répétée deux fois en eux. Or vous ne pouvez avoir, à la fois, le fini et la forme variée. Si l'ouvrier est préoccupé de ses bords, il ne peut songer à son dessin ; s'il l'est de son dessin, il ne peut songer à ses bords. Choisissez entre la belle forme et le parfait fini, et choisissez, en même temps, si vous voulez faire de l'ouvrier un homme ou une meule....

Pardon! interrompt le lecteur : si l'ouvrier sait très bien dessiner, je ne veux pas le laisser au four. Qu'il s'en aille : qu'on en fasse un gentleman et qu'il ait un atelier et y dessine son verre et nous le ferons souffler et tailler par des ouvriers ordinaires, et ainsi nous aurons à la fois le dessin et le fini.

Toutes les idées de cet ordre sont fondées sur deux fausses suppositions : la première, c'est que les pensées d'un homme peuvent être exécutées par les mains d'un autre homme ; la seconde, c'est que le labeur manuel est une dégradation quand il est dirigé par l'intelligence.

Et il doit toujours l'être. L'artisan doit non point ambitionner de faire mécaniquement un métier d'artiste, mais bien de faire artistement son métier d'artisan. Le grand art décoratif, l'art populaire n'est qu'à ce prix. Et si de nos jours on ne trouve plus parmi les ébénistes, les maçons, les joailliers, les forgerons, ces ouvriers merveilleux des siècles de grand style, ce n'est pas que ces ouvriers n'existent plus, mais c'est qu'ils ont perdu le sens de leur vraie mission. C'est qu'ils ne sont plus là

où ils devraient être et que le désir de s'élever dans l'échelle sociale les a chassés de l'atelier modeste où ils eussent fait des merveilles et les a jetés parmi les peluches et le bric-à-brac des hôtels de Kensington ou de l'avenue de Villiers, où ils font de la confection. Des écoles sans nombre de peinture et de sculpture ont centuplé les gens faisant profession d'artistes. Il n'est plus vraisemblablement, parmi tous les pâturages de l'Europe, un seul Giotto gardant des moutons ou des chèvres; et il n'est guère probable qu'avec la baisse du papier de nouveaux Miltons s'endorment inconnus dans les cimetières de village. Mais toutes ces écoles, dont nous sommes si fiers, en donnant l'ambition, n'ont pas donné le génie. Elles ont simplement écrémé sans profit pour la peinture ou la sculpture les meilleurs artisans qui eussent intelligemment décoré un soubassement ou sculpté un chapiteau de colonne. L'ébéniste à la main sûre, qui eût composé et exécuté une crédence d'un bel ensemble, est devenu architecte et ordonne de ridicules palais d'Exposition. Le plâtrier à l'œil fin, qui eût décoré de tons justes et d'ornements harmonieux les plafonds et les voûtes, est devenu peintre et stérilement s'épuise en des tableaux d'histoire. Toute la Démocratie ouvrière voulant être artiste, il ne reste plus un artiste

parmi les ouvriers : il ne reste que des machines. Tout y perd : le grand art qui s'abaisse; l'art du mobilier qui ne s'élève pas et l'ambitieux qui végète ou meurt de faim en face de ses allégories laissées pour compte ou de ses Vénus invendues, devant ses divans ou ses marbres, tandis qu'il serait chargé de commandes et riche dans sa boutique d'ébénisterie. Ici encore, ce n'est pas la formation intellectuelle, ce n'est pas l'ambition ou l'idéal qui manquent à l'art, c'est le sentiment profond que donne l'admiration désintéressée de la Nature : c'est l'humilité.

La devise de l'artiste sera donc bien simple et tiendra donc entière dans ce mot que nous citions au début de nos recherches : « Tout grand art est adoration ».

Chercher la Nature, la vraie, non telle que nous l'avons faite, mais telle qu'elle s'est faite elle-même; l'observer avec les yeux qui nous ont été donnés pour la voir, non avec les instruments que nous avons fabriqués pour la déceler, et avec le cœur qui nous a été donné pour la sentir, non avec la raison que nous avons perfectionnée pour la comprendre; l'observer chez elle et non dans nos ateliers, selon ses éclairages à elle et non selon nos clairs-obscurs; la suivre dans son dessein de calme puissant et non selon nos agitations vaines; dans

son harmonie et non dans notre agencement; l'aimer pour elle et non pour nous et, s'il le faut, nous adonner à la plus humble besogne manuelle pour la rendre mieux et la faire admirer davantage, — tout l'Art est là. Ensuite, pas de règles, pas de recettes, liberté entière et à Dieu vat!

Allez sur le devant de la vieille cathédrale où si souvent vous avez souri de l'ignorance fantastique des anciens sculpteurs; examinez une fois de plus ces laids diablotins, ces monstres informes et ces statues renfrognées, sans anatomie, et rigides, mais ne vous moquez pas d'elles, car elles sont les signes de la vie et de la liberté de chaque ouvrier qui frappa la pierre : une liberté de penser et un rang dans l'échelle des êtres tels qu'aucune loi, ni aucune charte, ni aucune œuvre de bonne philanthropie ne peuvent les assurer, mais tels que ce devrait être le premier but de toute l'Europe aujourd'hui de les recouvrer pour ses enfants!

L'Art vit de l'adoration envers la Nature, mais il meurt de la servitude envers les hommes. « La seule doctrine qui me soit propre, dit Ruskin dans *Saint-Mark's Rest*, est l'horreur de ce qui est doctrinaire au lieu d'être expérimental et de ce qui est systématique au lieu d'être utile. Aussi aucun de mes vrais disciples ne sera jamais un *ruskinien*. Il suivra non ma direction, mais les sentiments de son âme propre et l'impulsion de son Créateur. » D'ailleurs, « les arts, en ce qui concerne leur enseignement, diffèrent des sciences en ce que leur

pouvoir est fondé purement, non sur des faits qui peuvent être communiqués, mais sur les dispositions qu'ils requièrent pour être créés. L'art ne peut être ni perfectionné par l'effort de la réflexion, ni expliqué par la précision du langage. L'artiste lui-même, s'il est vraiment grand, parle mal ou ne parle pas de son art. Tant qu'il hésite, il peut parler, mais dès le moment qu'un homme sait réellement faire son œuvre, il devient muet sur elle. Tous les mots lui deviennent inutiles, toutes les théories.... Est-ce qu'un oiseau fait des théories sur la construction de son nid? » Est-ce que même les artistes ont jamais eu les intentions occultes ou métaphysiques que leur prêtent les critiques, dans le moment où ils trouvèrent la ligne maîtresse d'un geste, le rapport heureux de plusieurs tons, l'ordonnance inespérée d'un tout? Non, cent fois non! « Ils le firent avec la simplicité sans prétention de l'enfant et parce qu'ils sentaient et parce qu'ils aimaient ainsi. » Et c'est précisément « parce qu'ils firent de la sorte qu'il y a cette vie merveilleuse, cette variété et cette subtilité à travers tous leurs arrangements et que nous raisonnons aujourd'hui sur leurs gracieuses constructions comme sur quelque belle croissance des arbres de la terre qui, eux, ne connaissent par leur propre beauté.... »

Telle est la pensée du Maître qu'on accusa tant de fois de vouloir gouverner la peinture en moraliste et de mettre en versets de la Bible la grammaire des arts du dessin! Et voici qu'après les recherches les plus minutieuses qu'on ait jamais faites sur les mystères de la composition, après d'aussi profonds coups de sonde qu'en aient jamais donné les Poussin, les Reynolds, les Gérard de Lairesse, les Lessing, les Stendhal, les Töpffer, les Winckelmann, ou les Léonard de Vinci, après bien des erreurs sans doute, mais aussi bien des vues pénétrantes, le grand esthéticien avoue avec mélancolie : « J'ai maintenant établi pour vous toutes les lois de la composition qui me sont apparues, mais il y en a des multitudes d'autres que, dans le présent état de mes connaissances, je ne puis définir, et d'autres que je n'espère pas pouvoir jamais définir, et ce sont les plus importantes, et celles qui sont unies aux plus profonds pouvoirs de l'Art. La meilleure part de toute grande œuvre est toujours inexplicable. *C'est bon parce que c'est bon* et innocemment gracieux, s'ouvrant comme la verdure de la terre ou tombant comme la rosée du ciel. »

On pourra sourire de cet aveu. On devrait l'admirer plutôt, en songeant au peu de notre raison en face du tout de notre instinct. On pourra

dire qu'il était superflu d'entasser tant de livres sous ses pieds, pour ne se hausser les yeux qu'au niveau du mur qui enclôt la *terra incognita* du Beau. Nous dirons, nous, que ce labeur était nécessaire pour percevoir et pour affirmer qu'en Art il y a une *terra incognita*, là où de présomptueux géographes risquent, par leurs cartes mal faites, de séduire et d'égarer de crédules voyageurs, — et que d'ailleurs l'homme s'élève peut-être plus encore par le sentiment qu'il a de l'inconnaissable que par la science qu'il croit avoir de l'inconnu. On pourra dire enfin que c'est ici la faillite de l'Esthétique et la condamnation du philosophe qui en a traité. Nous dirons que c'est la marque évidente que ce philosophe était bien un artiste; et qu'en lui l'artiste était plus grand que le philosophe, puisque le premier apercevait plus de choses, dans ses intuitions enthousiastes, que le second, dans ses déductions savantes, ne parvenait à en expliquer.

CHAPITRE III

La vie.

§ 1.

Tel Art, telle vie. Il est entendu que l'Art ne doit reproduire que de beaux corps et que des paysages beaux, c'est-à-dire inviolés. Mais si les hommes ni la Nature ne sont plus beaux?... Et qu'il ne peut être produit que par des artistes simples, modestes et dévoués. Mais si les artistes ne sont plus simples, ni modestes, ni dévoués?... Où sont les modèles pour de telles œuvres et surtout où sont les ouvriers? Où sont les corps qui incarnent la Beauté, et où les âmes qui se sacrifient pour elle? Où, les grandes idées communes, les solennités heureuses de la vie nationale qui fournissent des occasions d'œuvres jaillies du cœur d'un peuple, comme autrefois les cathédrales? Où, surtout, les liens de solidarité esthétique qui feront qu'une foule d'artistes et d'ouvriers oublieront les différences de leurs conditions pour s'entr'aider à les accomplir? On voit tout de suite

comment la pensée esthétique de Ruskin devient une pensée morale et sociale et pourquoi dès le milieu de sa carrière, dès 1860, il ne croit plus possible de ressusciter l'art sans réformer la vie.

Quelque bien en effet qu'on puisse penser de notre vie moderne, quelque haute idée qu'on ait de ses conquêtes et de ses progrès, il est un point au moins sur lequel ce progrès n'est guère aisé à percevoir et où notre siècle n'a pas accru le moins du monde le patrimoine humain : c'est la Beauté. Tous les jours, le pittoresque de nos demeures, de nos costumes, de nos fêtes, de nos champs, des outils et des armes mêmes disparaît de la vie et ne se retrouve que dans les fictions des théâtres ou dans les restaurations des musées. Les chemins de fer nous mènent plus vite qu'autrefois vers les paysages préférés du globe, mais avant que de nous y mener, leurs talus et leurs tunnels ont commencé par les défigurer. Ils nous transportent en quelques heures au fond de nos vieilles provinces afin d'observer les coutumes aimables et les costumes traditionnels, mais plus vite encore que nous, ils ont transporté des journaux qui ont fait fuir ces coutumes et des modes de Paris qui ont remplacé ces costumes nationaux. Les hôtels, répandus à profusion sur tous les « sites » dont la

sauvagerie nous charmait jadis, nous permettraient, en vérité, de demeurer confortablement parmi les rochers et les forêts ; seulement, pour les construire, il a fallu faire sauter ces rochers et, pour les alimenter, défricher ces forêts. Chaque nouvelle ligne de chemin de fer, en se prolongeant comme une ride sur le visage de la patrie, efface quelque chose de sa beauté. Nos vieilles villes pittoresques tombent pierre à pierre, et nos fleuves sont endigués et souillés flot à flot. Ceux d'entre nous qui vivent par les yeux, qui tirent leurs plus hautes jouissances des lignes et des couleurs, sont chaque jour plus dépourvus des spectacles qui ont enchanté leurs pères, — et réduits à s'expatrier pour aller chercher au loin les rares cités et les rares peuplades que nos grands ingénieurs n'ont pas réduites à l'image du boulevard et les grands magasins, asservis à l'uniforme de la redingote.... Peut-il y avoir encore de la Beauté dans l'art? Il n'y en a plus dans la vie.... »

Peut-être,... diront les savants et les économistes, mais il y a de la richesse. Avant de philosopher, il faut vivre. Qu'importe que quelques dilettantes raffinés ou quelques inutiles rêveurs regrettent ces étranges plaisirs esthétiques que, pour notre part, nous n'avons jamais ni désirés, ni ressentis, si le bien-être de la masse est accru et si les foules sont

plus heureuses du régime industriel et économique que la science a inauguré?

Les foules,.... alors regardons de ce côté. Nous les verrons s'avancer, plaintives ou menaçantes, à l'assaut de la société moderne, armées de plus de revendications qu'elles n'en ont jamais apporté au monde ancien. Chaque jour l'étiage du crime monte, comme une crue de sang. Chaque jour, des suicides plus nombreux se lisent en lettres qui devraient être rouges, sur les colonnes des journaux, et — chose inouïe jadis — des suicides d'enfants.... Chaque jour, sur quelque point de ce globe civilisé, des révoltes d'ouvriers éclatent, brisant ces merveilleux et fragiles outils que la science a confectionnés pour leur bonheur. « Nos cités sont un désert de roues à filer au lieu d'être pleines de palais, et cependant le peuple n'a pas de vêtements; nous avons noirci les feuilles des bois anglais avec nos fumées, et le peuple meurt de froid; nos ports sont des forêts de navires marchands, et cependant il meurt de faim.... » On a jeté bas les monuments pittoresques du moyen âge et jusqu'aux remparts des villes qui, de loin, ravissaient les yeux du voyageur, mais a-t-on, en retour, donné quelque chose à ce peuple? A-t-on changé ces pierres en pains? On a coupé les arbres de nos forêts pour bâtir des usines et à la place des

chants des oiseaux on n'entend plus que le sifflet et le ronronnement des machines à vapeur. Mais les ouvriers sont-ils plus gais au moins et chantent-ils davantage? Hélas! non. La France pauvre d'autrefois chantait : on chantait à table, on chantait au travail. Aujourd'hui, la France, devenue riche, est comme le savetier enrichi du fabuliste : elle ne chante plus. Les promesses de l'école de Manchester ont donc trompé le monde ou du moins il se croit trompé, ce qui est la même chose, car rien n'est si subjectif que le sentiment du bonheur. Il est possible, il est probable que les systèmes socialistes ne lui préparent que des désillusions encore plus profondes et plus amères, parce qu'elles seront faites de plus d'espoirs, mais, ici, il n'importe! Les savants et les économistes, les gens de progrès, avaient promis aux foules, en leur ôtant les traditions, en leur ôtant les coutumes, en leur ôtant la foi, en leur ôtant la Beauté, qu'ils leur donneraient le bonheur. — Le leur ont-ils donné?

A cela, inutile de répondre. Le cri des générations montantes répond pour nous. Au moment de tenir ce que les savants et les économistes avaient promis aux foules, au nom du progrès, on s'est aperçu que le bonheur n'est pas une de ces choses *quæ numero, pondere, mensurâve constant*; mais une monnaie divine, et qu'en dispersant au vent toutes

les divines chimères, on l'avait depuis longtemps dissipée.... Là, est l'échec cruel, évident, indéniable, car si l'on peut prouver à l'ouvrier, au paysan, à l'aide d'ingénieuses et réconfortantes statistiques, qu'il est plus riche que l'ouvrier ou le paysan du beau vieux temps, comment, lorsqu'il sent le contraire, lui démontrer qu'il est plus heureux?

En sorte que vainement on tenterait d'opposer aux plaintes des artistes sur les dévastations du progrès moderne les applaudissements des artisans sur ses bienfaits. D'en bas comme d'en haut, c'est bien le même reproche qui retentit. Qu'avez-vous fait de la Beauté? disent les uns, — et les autres : Qu'avez-vous fait du Bonheur? En quoi ce progrès nous a-t-il rendu l'idéal plus élevé? demandent les premiers, — et les seconds : En quoi nous a-t-il rendu les réalités meilleures? Oh! sans doute on a étalé en 1889, et l'on étalera encore en 1900, des merveilles sorties des laboratoires et des usines qui ont tué la Beauté, — et l'on enflammera de la sorte les convoitises des misérables qui passeront devant ces merveilles; — mais en quoi leur fera-t-on ainsi trouver leur sort plus joyeux? On annonce qu'on peindra, en de gigantesques projections, des scènes de la Révolution française sur des nuages. Les nuages en seront enlaidis, mais les foules qui pas-

seront au-dessous en seront-elles plus belles? On se vante de décupler la vitesse des machines qui nous traînent : les chagrins que nous emportons avec nous n'en feront que galoper plus vite. On disait autrefois :

> Chagrin d'amour ne va pas en voyage,
> Chagrin d'amour ne va pas en bateau.

Quelles sont les tristesses qui n'aillent point aujourd'hui partout où vont les hommes? et plus les traverses du voyage sont aplanies, plus l'âme n'est-elle pas laissée sans dérivatif à ses tourments intérieurs? Oui, on reliera tous les villages du globe par un réseau fin et serré de fils téléphoniques : les nouvelles qu'on recevra seront-elles de meilleures nouvelles? Oui, enfin, on sillonnera nos routes de ces voitures dételées qui attroupent encore les passants dans les rues : fera-t-on qu'elles soient un plus beau spectacle pour ceux qui les regardent ou qu'elles créent de plus beaux paysages pour ceux qui sont dedans? Si vite qu'elles aillent, arriveront-elles jamais à un autre but qu'à celui auquel nous arrivons tous un jour — cavaliers et piétons, moines et éclopés même représentés au Campo Santo de Pise, — et est-il bien utile de se hâter vers ce qui est si inévitable, hélas! et si commun?...

Puisqu'une même heure voit s'effacer le Bonheur des êtres et la Beauté des choses, puisqu'une même bourrasque emporte les chansons des oiseaux et les chansons des hommes, ne serait-ce pas aux mêmes causes qu'il faudrait attribuer la disparition du calme social et celle des jouissances esthétiques? Et doit-on s'étonner outre mesure si Ruskin a rêvé qu'en restituant au monde la Beauté — Beauté dans la nature — Beauté dans les corps humains — Beauté dans les âmes — il lui restituerait du même coup le Bonheur?

§ 2.

Or la lèpre qui ronge et détruit la Beauté dans les paysages que nous aimons le mieux, c'est l'industrialisme ou la spéculation, c'est-à-dire tout simplement la richesse.... Un pays riche, c'est un pays laid. Ruskin nous conte qu'il a connu autrefois un petit coin de terre, aux sources du Wandel, qu'il estimait le plus délicieux paysage du sud de l'Angleterre. Il lui semblait que jamais eaux plus claires et plus divines n'avaient chanté sans interruption, que jamais fleurs n'avaient plus passionnément brillé, que jamais demeures n'avaient adouci le cœur du passant de leur paisible joie à demi cachée et pourtant ouvertement avouée.... Vingt ans après, il est retourné à ces sources du

Wandel. Tout était changé.... « Là juste où le jaillissement de l'eau immaculée, tremblante et pure comme un faisceau de lumière entrait dans l'étang de Carshalton en se taillant un chenal lumineux jusqu'au gravier, au travers d'un réseau d'herbes légères comme des plumes toutes flottantes, qu'elle traversait avec ses profonds filets de clarté, comme la calcédoine dans l'agate-mousse et étoilée çà et là de la blanche grenouillette, juste dans l'afflux et le murmure des premiers courants qui s'étalent, les misérables humains de l'endroit jettent les immondices de la maison et de la rue, des tas de poussière et de boue, des rognures de vieux métal et des chiffons putrides que, n'ayant ni l'énergie d'enlever ni la décence d'enterrer, ils versent ainsi dans le courant pour délayer ce qui flotte ou ce qui fond de leur poison au loin dans tous les endroits où Dieu voulut que ces eaux apportassent la joie et la santé.... Une demi-douzaine d'hommes, travaillant un jour, suffiraient à nettoyer ces étangs, à déblayer le fleuve sur leurs rives et à enrichir d'un baume rafraîchissant chaque souffle d'air estival qui passe au-dessus, à rendre ainsi chaque ondulation scintillante et hygiénique, comme si ce courant troublé seulement par les pieds des anges, venait tout droit de la porte de Bethséda.... Mais cette journée de travail n'est jamais ni ne sera

jamais accordée, ni aucune joie possible au cœur de l'homme maintenant dans les parages de ces sources anglaises.... »

Ensuite il est entré dans le village voisin, et en a suivi la principale rue, en se demandant si c'était la pauvreté qui était cause de cette incurie néfaste des choses naturelles. Mais non.... Il a trouvé au contraire partout des signes de luxe : de magnifiques devantures, de somptueux estaminets, des boutiques nouvelles, non pas plus de bonheur, ni plus de santé, sur les visages, mais plus de prétention et d'apparat dans les dehors et partout de superbes et inutiles grilles de fer. « Comment est-il donc arrivé que ce travail a été fait au lieu de l'autre? Comment la force de la vie de l'ouvrier anglais a-t-elle été dépensée à souiller le sol au lieu de le racheter, et à produire une pièce de métal tout à fait inutile en cet endroit, qui ne peut être ni mangée ni respirée à la place de l'air sain et de l'eau pure? Il n'y a qu'une raison pour cela et elle est décisive : c'est que le capitaliste peut percevoir un tant pour cent sur le travail dans un cas et qu'il ne peut en percevoir aucun dans l'autre.... »

A cela si les économistes daignaient repondre, ils ne manqueraient point de dire que le régime capitaliste actuel, pour décrié qu'il soit par les rêveurs, n'en est pas moins le meilleur qu'on ait

découvert jusqu'ici. Ils avoueraient qu'en développant le progrès industriel, les principes de l'école de Manchester n'ont peut-être pas accru beaucoup la poésie du monde, mais que ce n'était point leur but, et, qu'à coup sûr, ils ont accru sa fortune. Ils diraient enfin que prêcher la croisade contre le capitalisme, parce qu'il permet de faire beaucoup d'usines, de mines et de chemins de fer, c'est en somme lui rendre hommage au point de vue économique, et que prêcher sa destruction, cela revient à prêcher la destruction de tout ce qui fait la richesse des prolétaires, comme des capitalistes, des nations comme des individus.

Et, en effet, étant donnée leur conception de la richesse, les économistes ont raison. Seulement ils n'ont jamais eu même la pensée qu'on pût discuter cette conception. Pas un instant ils n'ont supposé qu'à une époque où l'on remet tout en doute, on doutât aussi que la richesse fût chose si nécessaire ou que l'argent accumulé fût une richesse et que rien d'autre ne le fût. Il est très exact que pour gagner beaucoup d'argent, rien ne vaut le système économique actuel. Les fortunes mondiales qui s'édifient aujourd'hui le prouvent surabondamment. Il est même tout à fait possible — quoi qu'en disent les socialistes — que ce système soit, malgré ses défauts, celui qui procure le plus de

gain d'argent à la masse, et que ce soit justement dans les pays où les sommets de la fortune sont les plus élevés, grâce à la spéculation, que la moyenne des fortunes modestes s'élève aussi le plus. Mais quand tout cela serait plus évident encore, il resterait à considérer si de gagner beaucoup d'argent, c'est un gain véritable, en tout état de cause — quand même on y perdrait sa vie, — et si toute richesse vraie tient dans la possession de l'or ou peut être procurée par lui.... A voir le monde des affaires et la fièvre de spéculation qui le presse, à voir le commerçant dans son bureau, l'industriel cheminant dans les sentiers de ses usines, on le dirait. Soucis, fatigues, voyages, luttes, cauchemars du jour et de la nuit, rien ne lui coûte pour toucher à son but, — qui est l'argent.... Ce qu'il fera de cet argent, il n'y pense pas, ou il n'y pense que subsidiairement : sa passion est d'en avoir, non qu'il soit un homme vénal, mais simplement s'il est un homme d'affaires tel que l'idéal économique de nos pères l'a fait. Gagner de l'argent, le plus d'argent possible lui paraît, en soi-même et comme fin dernière, une chose admirable et nécessaire, — comme au cricket, gagner des *runs*. Il ne peut lire : il n'a pas le temps, car il faut qu'il ramasse encore cet argent-ci; il ne peut aller voir la résurrection des fleurs, au printemps, dans un

paysage aimé : il faut qu'il ramasse encore cet argent-là. Plus tard, plus tard, quand il sera tout à fait riche et tout à fait vieux, quand il aura ruiné dix concurrents, et triomphé de dix grèves, il s'offrira avec cet argent tout ce que la Nature donne de fleurs, tout ce que l'Art donne d'harmonie, tout ce que la pensée donne de fortes joies, — s'il est encore capable de les ressentir.... Mais il n'atteindra pas cette seconde étape ; car, pour s'offrir tout le luxe de la santé, il ruine sa santé; pour se réserver les joies de l'esprit, il perd son esprit, et ce que ce millionnaire appelle plaisamment « gagner sa vie », c'est en réalité gagner à grand'peine et à pas fatigués la vieillesse et la mort....

Cette vie pourtant, cette santé, ces plaisirs esthétiques, qu'il a sacrifiés au désir de la richesse, ne serait-ce point là aussi une richesse? et si l'argent est chose nécessaire, ne serait-ce pas quelque chose de bien nécessaire aussi, pour le manier, que d'avoir des mains vivantes, et pour jouir de la vie enfin, une chose indispensable que de posséder la vie? « A la croisée des transepts de la cathédrale de Milan, repose depuis trois cents ans le corps embaumé de saint Charles Borromée. Il tient une crosse d'or et porte sur sa poitrine une croix d'émeraudes. En admettant que la crosse et les

émeraudes soient des objets utiles, c'est-à-dire de la richesse comme l'entend Stuart Mill, le corps peut-il être considéré comme les possédant? Et s'il ne peut l'être, et si nous devons conclure que généralement un corps mort ne peut posséder de richesses, quel degré et quelle période de vie faut-il dans le corps pour rendre possible cette possession? » Suffit-il de n'être pas mort physiquement et étendu sur un mausolée avec un chien sculpté à ses pieds comme les seigneurs et les dames du xve siècle? et est-on bien capable de richesses, quand respirant encore, mais brisé par les soucis de l'argent et par les plaisirs de l'argent, on est étendu sur une chaise longue avec un chien vivant et endormi à ses pieds?... Non, n'est-ce pas? Pour jouir de la richesse, il faut que l'on soit debout et que le chien, debout aussi, aboie joyeusement dans le hallier où passent des ailes sombres, ou parmi les prairies où circulent de claires eaux....

En y songeant, on trouvera donc que la première richesse c'est la santé. Or l'argent et les plaisirs de l'argent donnent-ils la santé? Pour cette santé, il faut de l'eau pure. L'usine apporte de l'argent, mais elle empoisonne les ruisseaux de tous les environs, et l'usinier n'a plus d'eau naturelle à boire.... Est-ce là de la richesse? L'argent

permet à nos mains de demeurer oisives et à notre corps de se dérober à tout travail musculaire. C'est le grand progrès moderne. Soit. Mais au bout de quelques années, le corps, lassé par l'action cérébrale, dépérit, et les médecins reviennent, au nom de l'hygiène, nous prescrire le labeur dont les ingénieurs, au nom du progrès, nous avaient triomphalement dispensé. Cet étiolement est-il une richesse? Ensuite, que faire de la santé, si l'on n'a plus de forêts où poursuivre les ailes, ni de prés où admirer les fleurs? L'argent détruit toute beauté naturelle — ou ne la conserve que dans quelques rares parcs privilégiés. Et que faire de cette Beauté, si l'on n'a point entretenu en soi l'enthousiasme qui en goûte toute la grâce et en ressent toutes les énergies? Or l'homme riche possède-t-il cet enthousiasme? Non. La grande erreur de notre temps est de croire que l'homme préoccupé d'accumuler de l'argent, qui va, entre deux spéculations, entendre somptueusement un opéra, entend quelque chose.... Il n'entend rien. C'est de penser que le collectionneur perçoit la beauté des œuvres des maîtres quand il n'a eu qu'à étendre la main pour les saisir.... Il ne les voit point. Le premier n'entend que le bruit de l'or trébuchant sur les marchés internationaux — ou celui des plaintes des familles qu'un heureux coup de Bourse a

ruinées. Le second ne voit dans le ciel de ses cadres que l'azur des billets de banque qu'ils lui ont coûtés, et ses yeux cherchent obstinément, au coin de la toile, comme on la cherche au bas d'un chèque, la signature qui lui donne toute sa valeur. Pour posséder réellement les œuvres d'art et les jouissances qu'elles procurent, ce n'est pas de les payer qu'il faut : c'est de les comprendre. Ce n'est pas de leur ouvrir sa bourse, c'est de leur ouvrir son âme et, pour cela, d'avoir une âme à leur ouvrir. Ces jouissances qui, elles, sont de véritables richesses, ce n'est pas l'or qui les donne, — c'est l'amour.

Enfin, est-ce en accumulant de l'or qu'on acquiert des amitiés plus sûres, des sympathies plus insoupçonnées, des poignées de mains plus franches, des affections plus sincères, — c'est-à-dire un repos d'âme et de cœur, une confiance dans la vie, qui colore la vie des plus gaies couleurs? Il est banal de constater que non. L'argent, en même temps qu'il groupe autour du riche plus d'amis, éveille en lui plus de doutes sur l'amitié, en même temps qu'il fait bruire à ses oreilles plus d'éloges, fausse de plus en plus la musique des éloges; et ces mains qu'on lui tend de toutes parts sont comme ces mains que vous tendent les statues, — prêtes à recevoir, mais mains de marbre, incapables de

soutenir ou de donner. Or le calme, la confiance, tout ce qui embellit la vie, n'est-ce pas aussi, après le pain quotidien, une richesse? « Les économistes ont bien une vague notion qu'il y a une autre richesse que le métal trouvé en Australie, puisqu'ils parlent de toutes « choses utiles » et qu'ils proclament que « le temps, c'est de l'argent ». Mais l'esprit aussi, c'est de l'argent; la santé, c'est de l'argent; le savoir, c'est de l'argent. Et toute votre santé, votre esprit et votre savoir peuvent être changés en or, mais l'or ne peut pas être changé, à son tour, en esprit et en santé. »

Et ce qui est vrai de la richesse privée, ne l'est-il pas plus encore de la richesse nationale? Est-il possible d'évaluer en chiffres, de mesurer en crédit la richesse réelle d'un pays? Il y a eu et il y a encore par le monde des pays qualifiés pauvres. Y est-on moins heureux qu'ailleurs, y est-on moins vivant, moins sain, moins énergique? et, si petits que soient ces pays-là, — n'est-ce pas eux parfois qui, lorsque les pays riches hésitent, comme le soldat d'Horace qui avait trop d'or dans sa ceinture, entraînent tous les autres dans la voie de la justice et de la liberté? « Pour faire une grande nation, ce n'est pas du territoire qu'il faut, c'est des hommes, et ce n'est pas une multitude qu'il faut, mais des hommes unis. Ç'a été la folie des rois que de cher-

cher le territoire au lieu de la vie. » Est-ce que d'avoir beaucoup de revenus pour une nation, c'est nécessairement un signe de force? Pour ne prendre que cet exemple, une des raisons pour lesquelles la France est si riche par rapport à son nombre d'habitants, c'est qu'elle produit peu d'enfants.... De cette haute moyenne de fortune par habitant, les économistes triomphent. Est-ce de la force nationale, pourtant, est-ce de la richesse? — Une des raisons pour lesquelles nos dépenses budgétaires sont couvertes, c'est que chaque année les impôts sur les boissons donnent plus de ressources, parfois même dépassant les prévisions optimistes des dresseurs de budgets. Cela prouve que des gens de plus en plus nombreux laissent au fond des verres leur santé et parfois leur raison. Les économistes triomphent. Pourtant ces santés détruites, ces raisons obscurcies, si c'est de la richesse budgétaire, est-ce de la richesse nationale? Est-ce même de la richesse?

L'absurdité de pareilles propositions suffit à les juger. La vérité est que l'accumulation indéfinie de l'argent pour l'argent, la production du capital pour le capital, sans égard au but atteint par cette accumulation, n'est nullement la même chose, ni pour un homme ni pour un peuple, que l'accumulation de choses utiles, nécessaires, bienfaisantes.

« Le meilleur et le plus simple symbole du capital est une bonne charrue. Or si cette charrue ne faisait rien qu'engendrer d'autres charrues à la façon des polypes — *aurum ex ipso nascitur*, — elle aurait perdu sa fonction de capital. Et la vraie question à chaque capitaliste et à chaque nation n'est pas : Combien avez-vous de charrues? mais : Où sont vos sillons? et non : Avec quelle rapidité ce capital se reproduit-il? mais : Qu'est-ce qu'il fera durant sa reproduction? Quelle substance fournira-t-il, bonne pour la vie? Quelle œuvre construira-t-il, protectrice de la vie? » S'il sert à faire de l'alcool falsifié, à bâtir des quartiers suburbains moins sains que les chaumières, à créer une industrie de pur luxe qui ronge les poumons ou obscurcit les yeux des ouvriers, ou une littérature délétère, un art mièvre et pessimiste, qui alanguissent l'âme des intellectuels, — il est fatal. « La production ne consiste pas en des choses laborieusement faites, mais en des choses qui peuvent être consommées d'une façon utile, et la question pour une nation n'est pas combien de travail elle emploie, mais combien de vie elle produit.

« Il n'y a pas d'autre richesse que la Vie, — la vie comprenant toute sa puissance d'amour, de joie et d'admiration. Les hommes se trompent si,

dans un état d'enfance, ils supposent que des choses indifférentes, telles que des excroissances de coquilles ou des morceaux de pierre bleue ou rouge ont de la valeur, et s'ils dépensent, pour les découvrir, des sommes considérables d'un travail qui devrait être employé à l'extension ou à l'embellissement de la vie; ou si, dans le même état infantile, ils s'imaginent que des choses précieuses et bienfaisantes, telles que l'air, la lumière et la propreté sont sans valeur; ou si, finalement, ils se figurent que les conditions de leur propre existence, nécessaires pour posséder ou employer chaque chose, telles que la paix, la confiance et l'amour, doivent être échangées pour de l'or, du fer et des excroissances de coquilles. En fait, on devrait enseigner que les vrais filons ou veines de la richesse sont rouges et non d'or, et non dans les rochers, mais dans la chair, et que la dépense et la consommation finale de toute richesse est dans la production du plus grand nombre possible de créatures humaines au souffle puissant, à la vue aiguë, au cœur joyeux; que, parmi les manufactures nationales, celle des âmes de bonne qualité peut devenir hautement lucrative. Enfin, loin d'admettre que l'accumulation de l'argent dans un pays est la seule richesse, la réelle science de l'Économie politique — ou mieux de l'Économie

humaine — devrait enseigner aux nations à faire des vœux et à travailler pour les choses qui conduisent à la vie, et à mépriser et à détruire les choses qui conduisent à la destruction. »

La richesse telle que l'entend le langage courant des financiers et des économistes est donc l'ennemie ; l'ennemie non seulement des beautés pittoresques de la nature, mais aussi du bonheur social. C'est une chose de tout point mauvaise et par là même illégitime. — Quoi ! dira-t-on, il n'y a pas de richesse légitime? Il n'y en a pas de grande, répond Ruskin. « Quelle est la base juste de la richesse ? C'est qu'un homme qui travaille doit être payé la pleine valeur de son travail, — que s'il ne veut pas la dépenser aujourd'hui, il ait la liberté de la garder et de la dépenser demain. Ainsi un homme industrieux, travaillant chaque jour et mettant chaque jour quelque chose de côté, atteint à la fin la possession d'une somme accumulée à laquelle il a un droit absolu. Par conséquent, la première nécessité de la vie sociale est l'éclaircissement de la conscience nationale sur ce point que *le travailleur peut garder ce qu'il a justement acquis*. Jusque-là nous sommes d'accord avec les économistes et nous admettons fort bien l'inégalité des fortunes. — Seulement, ce n'est point ainsi que se forment les grandes richesses. Personne ne devient

jamais très riche uniquement par son propre travail et son économie. Il y a toujours taxation du travail des autres. Et ici, intervient une base injuste de la richesse : le pouvoir exercé sur ceux qui gagnent de l'argent par ceux qui le possèdent déjà et qui l'emploient uniquement pour en avoir davantage. » Ce n'est pas à dire que le patronat soit illégitime. Ce n'est pas à dire qu'il ne doive y avoir au monde que des travailleurs et personne pour leur donner les outils et pour les diriger. Ce n'est pas à dire que les socialistes aient raison en s'imaginant que l'on peut se passer des « capitaines du travail ». Mais les économistes ont tort en professant que le patron peut s'approprier, jusqu'aux extrêmes limites où la grève éclate, les bénéfices du travail, mais je vous prie d'observer qu'il y a une grande différence entre être les capitaines du travail et en prendre les profits. Il ne s'ensuit pas de ce que vous êtes général d'une armée que vous deviez prendre tous les trésors ou toute la terre qu'elle conquiert. Ce qui est illégitime, ce n'est pas le salaire dû au patron en raison de son travail intellectuel et de son labeur moral; c'est le revenu excessif donné à ce patron ou à ce capitaliste en raison seulement de son capital, c'est ce que l'Église a dénoncé comme « l'exécrable fécondité de l'argent ». Ce n'est pas la richesse, c'est la trop

grande richesse condamnée par les Saints quand ils ont parlé κατὰ τοὺς πλεονέκτας.

Mais qu'est-ce à dire : « trop grande richesse »? Voilà bien une formule scientifique! s'exclamera un économiste. Comment ce qui est juste jusqu'à un certain chiffre devient-il injuste au-dessus de ce chiffre — et quel chiffre fixerez-vous? Par quel miracle ce qui est légitime entre les mains d'un ouvrier qui a économisé quelques années de salaire devient-il illégitime entre celles de son petit-fils dont la fortune, grossie par des intérêts successifs, atteint plusieurs millions? Ce qui est le droit pour une opération financière reste le droit pour cette opération, quel que soit le nombre de zéros que vous lui ajoutiez. — Eh! oui, mathématiquement c'est vrai, mais humainement et socialement parlant, cela peut l'être infiniment moins. Il y a dans les équations humaines, à l'encontre des équations algébriques, certains éléments moraux qui faussent tous les calculs, certaines vérités qui, poussées à un certain point, deviennent des erreurs et certaines justices qui, poussées jusqu'à un certain degré, deviennent des injustices : *summum jus, summa injuria.* En théorie, le gros capital légitimement acquis demeure d'un emploi légitime. En fait, il ruine par son seul jeu et écrase par son seul poids les petites industries rivales en train de se fonder

à son côté. « L'argent est exactement maintenant ce qu'étaient les promontoires des montagnes sur les chemins publics d'autrefois. Les barons combattaient loyalement pour les conquérir : le plus fort et le plus adroit les conquéraient. Alors ils les fortifiaient et forçaient chaque passant à payer un droit. Or le capital est exactement maintenant ce qu'étaient alors les rochers. Les gens combattent loyalement (du moins nous l'admettons, bien que ce soit plus que l'impartialité ne le commande) pour avoir de l'argent. Mais une fois qu'ils l'ont acquis, le millionnaire fortifié peut forcer chaque passant à payer un tribut à son million et il bâtit une autre tour de son château d'argent. Et je peux vous dire que les passants pauvres le long des routes souffrent autant aujourd'hui du baron du sac qu'autrefois du baron du roc.... »

Et si l'on nous dit qu'il n'y a rien d'injuste là dedans, parce que c'est l'effet immédiat et nécessaire de la « lutte pour la vie », nous répondrons que la suprême injustice de notre siècle est précisément cette horrible mêlée fratricide que les savants désignent avec complaisance du nom de « Lutte pour la vie ». Nous proscrirons hautement, comme cruelle, lâche et païenne, cette bataille sans merci où les plus intelligents, les plus persévérants, les plus sagaces ruinent les faibles d'es-

prit, de volonté et de jugement. « N'est-il pas merveilleux que, tandis que nous serions profondément honteux d'user de notre supériorité physique pour jeter hors d'une place avantageuse des camarades plus faibles que nous, nous usons sans hésitation de notre supériorité d'esprit pour les jeter hors de toute espèce de bien que peut atteindre la supériorité de l'esprit? — Vous vous indigneriez si vous voyiez un robuste gaillard s'installer de force à une table où l'on est en train de rassasier des enfants affamés, étendre son bras par-dessus leurs têtes et leur retirer leur pain. Mais vous ne vous indignez pas le moins du monde de le voir faire à un homme qui a de la robustesse de pensée et de la rapidité de conception et, au lieu d'avoir seulement de bons bras, possède le don beaucoup plus grand d'une bonne tête. Vous pensez qu'il est parfaitement juste qu'il emploie son intelligence à tirer le pain de la bouche de tous les autres hommes, dans la ville, qui font le même commerce que lui!... »

Mais, dira un économiste, cette concurrence ou, si l'on veut, cette lutte, c'est l'âme même du commerce! Sans elle, il n'est plus d'émulation, plus de progrès, plus d'efforts, plus d'affaires et, partant, plus de salaires pour les ouvriers! Qu'elle écrase, çà et là, quelques imprudents et quelques maladroits, c'est aussi triste qu'inévitable et c'est la loi

même de tout progrès. Mais qu'un patron donne, comme le veut Ruskin, son bénéfice intégral à ses ouvriers, — sans d'ailleurs avoir aucun moyen de leur faire supporter sa perte, — c'est fort louable. Que ce patron s'abstienne de toute concurrence pouvant ruiner ses rivaux moins riches ou moins adroits que lui, c'est fort édifiant. Seulement la fin de toutes ces pratiques louables, édifiantes et ruskiniennes, sera très probablement la ruine lente de ce patron, et il pourra se présenter telles circonstances difficiles, telle crise, où il devra, soit violer l'évangile de Brantwood, soit mourir de faim....

« Eh bien, répond tranquillement Ruskin, il mourra de faim. » Et si l'on doit s'étonner de quelque chose, c'est de l'étonnement que provoquera cette réponse. Serait-ce la première fois, au monde, qu'un homme, dans un grand danger public, aurait donné sa vie pour ses semblables? Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi, dans le monde et dans le peuple, la profession de commerçant est tenue en si médiocre estime quand on la compare à celle du soldat? « Philosophiquement on ne comprend guère, à première vue, pourquoi un homme paisible et raisonnable, dont le métier est de vendre et d'acheter, jouirait de moins de considération qu'un homme belliqueux et souvent peu raisonnable, dont le métier est de

tuer. Néanmoins le consentement universel de l'humanité a toujours, en dépit des philosophes, donné la préférence au soldat....

« Et c'est juste.

« Car le métier du soldat est exactement et essentiellement non de tuer, mais *de se faire tuer*. Et le monde l'honore pour cela. Le métier de l'assassin est de tuer. Le monde n'a jamais honoré les assassins. La raison qui fait qu'il honore le soldat est que celui-ci tient sa vie au service de l'État. Tandis que le marchand, lui, est toujours présumé agir égoïstement. Sans doute, son travail peut être très nécessaire à la communauté, mais on sait très bien que son intention n'est pas d'être utile à la communauté, mais à lui-même. En sorte que parmi les cinq professions intellectuelles les plus nécessaires à la vie de la nation, il exerce la seule qui n'expose jamais personne à aucun danger.

« Le soldat doit mourir plutôt que d'abandonner son poste durant le combat;

« Le médecin, plutôt que de quitter son poste durant l'épidémie;

« Le pasteur, plutôt que de prêcher une fausse doctrine;

« Le magistrat, plutôt que de rendre un arrêt injuste;

« Et le marchand? Quelle est donc l'occasion où

il doit se faire tuer? C'est la principale question qui se pose pour le marchand, comme pour chacun de nous, car, en vérité, l'homme qui ne sait pas dans quelle occasion il doit mourir, ne sait pas de quelle façon il doit vivre! »

Eh bien, pour le marchand, qui devient de plus en plus considérable dans le monde moderne, pour le patron, pour l'industriel, qui est de nos jours un vrai conducteur d'hommes, il y a des occasions de dévouement à la chose commune. Il y a des circonstances où il peut montrer une abnégation semblable à celle du soldat et qui le relèverait au niveau du soldat, — s'il savait comprendre le devoir social, comme on comprend le devoir militaire et le remplir. Et lorsque le devoir social est de sacrifier la richesse plutôt que de ruiner les concurrents ou que de réduire les salaires des ouvriers, — il devrait le faire.

Car à quelque point de vue qu'on se place, au point de vue de l'esthétique de la nature que la spéculation souille et enlaidit, ou au point de vue du bonheur des petites gens qu'elle rançonne et qu'elle écrase, — la richesse est un mal. Un pays soi-disant riche n'est pas plus un pays heureux qu'un beau pays. Et le culte de Mammon est aussi impossible à concilier avec la justice sociale qu'avec la religion de la Beauté.

§ 3.

On connaît l'histoire de cet esthète fameux qui surprit un pauvre diable tendant la main sur un pont de Londres, en un costume agressivement inesthétique. Ce mendiant était vêtu d'une redingote simplement défraîchie et d'un horrible chapeau de cérémonie. L'esthète, révolté par ce désaccord entre le costume du misérable et sa profession, le mena chez le plus habile tailleur qu'il pût trouver afin de lui faire confectionner à grands frais et d'après les tableaux des maîtres de la *National Gallery* d'authentiques habits de mendiant. Après quoi il le reconduisit à son pont, et l'histoire ne dit pas qu'il lui offrit de quoi manger. Cet esthète n'était pas un ruskinien.

On conte encore qu'un prédicant, étant venu à passer sur le même pont, s'indigna fort qu'on n'eût pris garde qu'aux apparences extérieures du claquedent et qu'on n'eût point songé à son âme. Il le prit donc par le bras, l'emmena au prêche et après lui avoir ainsi montré comment on gagne la vie éternelle, le renvoya à son pont. Mais l'histoire ne dit pas qu'il lui offrit de quoi boire. Ce prédicant non plus n'était pas un ruskinien. Ruskin, lui, eût conduit le mendiant, non dans un musée ni au prêche, mais dans un *grill-room*. Il se serait

occupé de restaurer non ses hardes ni son âme, mais d'abord son estomac.

Car si trop d'industrialisme et de richesse dans un paysage tue la beauté de la Nature, trop de misère dans une ville tue la beauté des corps. Et sans beauté plastique, il n'est pas d'art possible ni de rêves d'art. « Vous ne pouvez avoir un paysage par Turner sans un pays où il puisse peindre. Vous ne pouvez avoir un portrait par Titien sans un homme à portraiturer. Le commencement de l'Art consiste à rendre notre peuple beau. Il y a eu sans doute un art dans des pays où les gens n'étaient pas tous beaux, où même leurs lèvres étaient épaisses et leur peau noire, — parce que le soleil les avait regardés; — mais jamais, dans un pays où les joues étaient pâlies par un misérable labeur et par une ombre mortelle et où les lèvres de la jeunesse au lieu d'être pleines de sang, étaient amincies par la famine ou déformées par le venin.... »

Pour le corps il faut donc prêcher hautement le culte de la Beauté. Dès la jeunesse, le corps de chaque enfant pauvre doit être rendu aussi parfait qu'il peut être sans aucun égard à ce qu'il fera plus tard. Parvenu à l'âge où il doit gagner son pain, les travaux peut-être déformeront, aviliront, courberont, déjeteront ce magnifique et souple

faisceau de muscles que nous montrent, au moment de s'oindre pour la lutte, les athlètes du Vatican. Mais, en attendant, il faut que cette créature vivante, que peut-être vous tuerez plus tard, atteigne le plein développement de son corps et goûte la vie et porte la beauté de la jeunesse. Pour cela, il faut des écoles en pleins champs, des exercices physiques et des danses apprises comme une institution d'État. Qu'avons-nous à aller travailler et pâlir devant les vieux marbres sans têtes et sans mains des musées? Ce sont nos poitrines et nos épaules qu'il faut rendre dignes d'être vues autant que les marbres d'Elgin! N'écoutons ni les ascètes, ni les prédicants! N'allons pas enfermer les meilleurs d'entre nous dans les cloîtres pour s'y dévouer à ce qu'on appelle pompeusement « le service de Dieu »! Qu'ils se dévouent plutôt au service de l'homme! « C'est le premier devoir de la femme que d'être belle, et il ne faut rien négliger pour qu'elle le remplisse. L'homme et la femme ont été voulus par Dieu parfaitement nobles et beaux aux yeux l'un de l'autre.... »

Or le grand obstacle à la Beauté plastique, c'est la misère. Et le sentiment esthétique, à défaut de sentiment humain, nous pousse à la combattre et à la vaincre. Par quels moyens? Par tous les moyens : par la charité envers le malheur immérité

et par la coercition contre le vice, par la grâce et par la force, par l'or et par le fer. L'or, il faut le jeter à pleines mains, comme sur la tombe antique le poète jette des lys, comme sur les gazons de Botticelli, le Printemps jette des roses. Ce qu'on donne aujourd'hui n'est rien : il faut tout donner. Les économistes sont satisfaits des palliatifs que la charité publique ou privée offre aux pauvres; ils nous montrent avec orgueil des hôpitaux, des maisons de retraite, des asiles infantiles, des dispensaires. Qu'est-ce que cela? et pourquoi, si c'était quelque chose, voici tant de figures émaciées dans nos faubourgs, tant de membres déjetés, tant de faces livides dans nos prisons? Comment la société peut-elle parler de charité quand il y a encore tant d'injustice, ou de beaux-arts quand il y a encore tant d'horribles vies? Tant que des êtres humains peuvent encore avoir froid ou faim dans le pays qui nous entoure, non seulement il n'y a pas d'art possible, mais il n'est pas possible de discuter que la splendeur du vêtement et du mobilier soit un crime! Mieux vaut cent fois laisser s'effriter les marbres de Phidias et se faner les couleurs des femmes de Léonard que de voir se flétrir les traits des femmes vivantes et se remplir de larmes les yeux des enfants qui vivent ou qui pourraient vivre si la misère ne les

pâlissait déjà de la couleur des tombeaux! Tout l'or donné à l'Art quand la vie en manque est perdu pour l'Esthétique vivante, et c'est une honte de chercher quelque joie dans le luxe des toilettes de quelques femmes quand d'autres femmes manquent de quoi se vêtir et, par le froid, la maladie et la langueur d'une vie insalubre, perdent toute humaine beauté.

Alors les économistes surgissent avec l'ironique sourire qu'ont, dans les portraits d'Holbein, les hommes très savants. Car si l'on attaque le luxe au nom de la charité, au nom de la science ils le défendent. Une de leurs théories les plus chères — et aussi les plus aventurées — est que peu importe la façon dont le riche dépense son or pourvu qu'il le dépense, et même que plus il le dépense en objets de luxe, éphémères, plus il vient efficacement en aide à la société. « Une idée très fausse, dit un Rapport des *Councilmen* de New-York, est que de vivre luxueusement, de s'habiller d'une façon extravagante, et d'avoir de splendides maisons et équipages, soit une cause de malheurs pour une nation. Rien de plus faux. Chaque extravagance que se permet un homme de cent mille ou d'un million de dollars ajoute à la vie, à la fortune de dix ou de cent hommes qui n'ont rien ou qui ont peu

de chose autre que leur travail, leur intelligence et leur goût. Si un homme d'un million de dollars dépense principal et intérêts en dix ans et se trouve réduit à la mendicité au bout de ce temps, il aura fait du bien aux cent qui ont dû à son extravagance d'être employés, d'autant plus riches par la division de la richesse. Il peut être ruiné, mais la nation est plus riche, car cent esprits et corps avec 10 000 dollars chacun sont plus productifs qu'un seul avec un million. »

— « Oui, messieurs, répond Ruskin, mais qu'a-t-on fait pendant le temps de la translation? La dépense de cette fortune a pris un certain nombre d'années, dix, je suppose, et durant ce temps, voici que du travail pour un million de dollars a été fait par des gens qui ont été payés pour cela. Où est le produit de ce travail? Entièrement consumé, car l'homme est devenu un mendiant.... Si un écolier sort le matin avec cinq shillings dans sa poche et revient à la maison sans le sou, ayant tout dépensé en tartelettes, principal et intérêt sont partis et la fruitière et le boulanger sont enrichis. C'est bien. Mais supposez que l'écolier ait acheté un livre et un couteau : le principal et l'intérêt sont partis et le libraire et le coutelier sont enrichis, mais l'écolier est enrichi aussi et peut aider ses condisciples le lendemain avec le

couteau et le livre au lieu de se mettre au lit et d'avoir à payer le medecin. »

Ainsi, ce n'est pas une étude superflue que celle de la dépense, quand on étudie les causes de la misère et ses remèdes. Et la question n'est point seulement de savoir si les riches dépensent leur argent et s'il sert à donner du travail, mais encore de préciser comment ils le dépensent et à quoi peut servir ce travail. Car le bon sens, à défaut de science, et l'économie humaine, à défaut d'économie politique, nous disent que d'employer cet argent à des objets de luxe qui ne nourriront personne et seront consommés rapidement sans aucun produit de santé ou de richesse, ce n'est pas la même chose que de l'employer à faire des routes, des ports, des canaux, de l'assainissement, qui non seulement accroîtront la richesse des ouvriers qu'on emploiera, mais encore le patrimoine commun de l'humanité. Et plaider pour le luxe, parce qu'il fait vivre les ouvriers de luxe, ne deviendrait un solide argument que du jour où l'on aurait démontré que les ouvriers de luxe sont plus intéressants que les autres, où l'on aurait du moins prouvé qu'ils sont plus nombreux et que par conséquent le bien-être général des travailleurs doit leur être sacrifié, démonstration que les partisans du luxe ne sont pas près de faire....

D'ailleurs, qu'est-ce à dire : « faire vivre les ouvriers »? Mais il n'y a qu'une façon de faire vivre quelqu'un : c'est de produire ou d'aider à produire des choses utiles à la vie, des choses qui nourrissent, qui vêtent, qui garantissent du chaud et du froid, qui guérissent et qui purifient? Toutes les ingéniosités des économistes n'empêcheront point que, si l'on emploie cent hommes à démolir des masures insalubres d'une ville et à les remplacer ou à nettoyer les trous à fumier d'un village, on aura fait plus pour la vie que si ces cent hommes, transformés en valets de pied, ont passé le même temps à attendre dans des antichambres la fin de cent bavardages inutiles, ou à figurer, inutilement, les bras croisés, à côté de cent cochers!

« Par exemple, dit Ruskin, vous êtes une jeune femme et vous employez un certain nombre de couturières pendant un temps donné en faisant un nombre donné de vêtements simples et utiles : supposez sept, desquels vous porterez l'un pendant la moitié de l'hiver et vous donnerez les six autres aux pauvres filles qui n'en ont point. Ainsi faisant, vous dépenserez votre argent humainement. Mais si vous employez le même nombre de couturières pendant le même nombre de jours à faire quatre, cinq ou six beaux volants pour votre robe de bal, volants qui ne vêtiront personne que vous et que

vous ne pourrez porter qu'à un seul bal, alors vous employez votre argent égoïstement. Vous avez, il est vrai, fait travailler dans chaque cas le même nombre de gens; mais, dans un cas, vous avez employé leur travail au service de la communauté; dans l'autre, vous l'avez entièrement consumé au vôtre. Je ne dis pas que vous ne deviez pas quelquefois penser seulement à vous et vous faire aussi belle que vous le pouvez. Seulement ne confondez pas la coquetterie avec la philanthropie et ne vous illusionnez pas vous-même en pensant que toutes les parures que vous pourrez porter sont autant de pain mis à la bouche de ceux qui sont au-dessous de vous.... »

Ne confondons pas non plus la vanité avec l'amour des arts, et n'allons pas plaider pour le luxe sous prétexte qu'il entretient le goût de la Beauté. Car la plupart des grandes œuvres du Moyen-Age sont dues non pas du tout au luxe personnel d'un particulier, mais bien au contraire à l'encouragement d'une collectivité. Et de nos jours, pour encourager vraiment l'Art, ce n'est pas le trésor d'un Mécène qu'il faudrait, mais la coalition des petites bourses. « Au lieu d'un patron capitaliste payant 8000 francs un portrait en pied le représentant, plaçant son capital, il vaudrait bien mieux que ses ouvriers coalisés fussent capables de remettre

ces 8 000 francs entre les mains d'un ingénieux artiste qui leur peindrait, à l'antique manière de Raphaël ou de Léonard, un sujet historique ou religieux plus intéressant pour eux et qu'on placerait là où ils pourraient tous en jouir continuellement. »

Ainsi l'or peut beaucoup contre la misère. Et la société est responsable de beaucoup des laideurs physiques qui nous entourent, mais est-elle responsable de toutes? Ceux qui attaquent le plus la société lui offrent-ils les armes qu'il lui faut pour triompher de la misère? Nullement : ils les lui refusent, et, de la sorte, les socialistes les plus farouches ne sont pas plus près de la solution du problème social que les économistes les plus satisfaits. Car il est bien vrai que la société est responsable, mais on n'est responsable que des choses qu'on peut empêcher. Or, parmi les misères, il n'y a pas seulement celles faites de salaires insuffisants ou d'éducations imparfaites; il y a celles faites d'inconduite et, pour ne prendre qu'un exemple, d'alcoolisme. Or, pouvons-nous empêcher l'alcoolisme? Avons-nous le droit de fermer les cabarets? Les socialistes ont-ils jamais proposé quelque loi tarissant les trois quarts des fontaines d'alcool? Et sans même toucher à la législation, avons-nous vu des municipalités socialistes user des moyens que leur donne la loi pour réduire le

nombre de ces officines de ruine et de poison? Qu'on le propose, et l'on verra ces mêmes socialistes, qui rendent la société responsable du mal fait par le cabaret, maintenir la cause du mal au nom de la liberté! Il faut donc que la société ait le devoir de secourir l'ivrogne sortant de l'assommoir, mais qu'elle n'ait pas le droit de l'arrêter au moment où il y veut rentrer.... Comment peut-elle donc être responsable si elle n'est point libre et comment faut-il qu'elle assume tant de devoirs vis-à-vis des misérables pour les guérir, si elle n'a, pour les préserver, aucun droit?

Elle en a, assure Ruskin. Elle a surtout de ces droits-là, car il n'est guère de bons remèdes que les préventifs. « Le droit de l'intervention publique dans la conduite des criminels commence quand ils commencent à se corrompre et non pas seulement quand ils ont déjà donné des preuves d'une corruption sans espoir.... Ç'a été la mode de la philanthropie moderne de demeurer inerte jusqu'à cette période-là et de laisser périr les malades et s'égarer les fous, tandis qu'elle se dépensait en efforts inimaginables pour ressusciter des morts et réformer de la poussière.... L'orientation récente d'une grande partie de l'opinion publique contre la peine de mort est, j'espère, le signe qu'on commence à comprendre que le châtiment est le der-

nier et le pire instrument qu'a le législateur entre les mains pour prévenir le crime. Les vrais moyens de coercition sont le travail et la récompense, — non le châtiment. Aidez les bonnes volontés ; honorez les vertueux ; forcez les paresseux à travailler, et il n'y aura plus besoin de jeter personne dans la grande et suprême indolence de la mort.... »

D'abord, l'État doit assujettir l'enfant à un travail intellectuel et manuel, obligatoire et gratuit : — « Allez sur les chemins et le long des haies et forcez-les d'entrer. » — Mais en même temps il doit empêcher que ce travail soit excessif. Pour que les hommes soient capables de se subvenir à eux-mêmes quand ils ont grandi, il faut que leur force soit proprement développée tandis qu'ils sont jeunes, et l'État doit toujours regarder à cela et ne pas permettre à leur santé d'être brisée par un labeur trop précoce, ni leurs facultés perdues par le manque d'instruction. » Plus tard, il ne permettra pas que la santé de l'homme soit déprimée par le manque de labeur musculaire, — ni son esprit faussé par trop d'instruction. On parle toujours de *droit au travail*, mais on ne parle jamais du *devoir de travailler*. Pourtant si l'ouvrier a le droit d'exiger que l'État l'emploie le samedi parce qu'il a besoin d'un salaire ce jour-là, l'État n'a-t-il pas le droit d'exiger qu'il le continue le lundi, au lieu d'aller

boire son salaire au cabaret? Faites quelque chose pour moi, dit l'oisif pauvre. — Bien, répond la société, mais alors faites quelque chose pour nous : ces vêtements que vous portez, cette nourriture que vous absorbez ont été produits par le travail de quelqu'un. Quel travail nous donnez-vous en échange? Aucun.... Ce n'est pas juste. « Une personne paresseuse en oblige une autre à faire deux fois la quantité de nourriture, de vêtements qui serait nécessaire à cette autre. Il est donc de toute justice d'obliger le paresseux à s'entretenir soi-même. »

Mais ici et de nouveau le réformateur se heurte à la protestation des économistes et des libéraux. De même qu'ils ont repoussé le dépouillement des riches au nom de l'utilité du luxe, ils repoussent la contrainte des pauvres au nom de la liberté. La misère est faite de deux choses : de malchance et de vice. Les malchanceux, ils ne veulent point qu'on les secoure aux dépens des industries de luxe. Les vicieux, ils ne veulent point qu'on les contraigne aux dépens de la liberté individuelle.

La liberté, qu'est-ce donc que cela? Ce mot seul irrite Ruskin, l'offusque comme un mensonge, un défi, une hypocrisie ou le rire d'un crétin.... De quelle liberté veut-on parler, de quelle indépendance et envers qui? Envers les lois éternelles et

les personnes vénérables? Mais alors la liberté, c'est le privilège des êtres les plus minuscules, les plus faibles, les plus vains! « Le chien attaché à la chaîne est un animal bon et fort, — la mouche est libre. Tout obéit dans la Nature; tout, par exemple, suit la loi de la gravitation. Seulement un rocher énorme la suit plus docilement qu'une misérable plume qui fera mille façons avant de tomber à terre.... Quand Giotto traçait son cercle en disant : Vous pouvez juger de ma maîtrise en voyant que je sais tracer un cercle impeccable, croyez-vous qu'il laissât à sa main une grande liberté? » La doctrine des libéraux est que la liberté est une chose bonne pour l'homme, quel que soit l'usage qu'il en puisse faire. « Folie insondable! indescriptible, impossible à considérer en face! Enverrez-vous votre enfant dans une chambre dont la table sera couverte de vins délicieux et de fruits, les uns empoisonnés, les autres sains? Lui direz-vous : Choisis librement, mon petit enfant! Il est si bon pour toi d'avoir la liberté du choix; cela forme ton caractère, ton individualité. Si tu prends la coupe empoisonnée ou les fraises empoisonnées, tu seras mort avant la fin du jour, mais tu auras acquis la dignité d'enfant libre!... »

Oui, il y a une liberté sainte et que tout homme doit conquérir : c'est la liberté vis-à-vis de ses

propres instincts tyranniques et de ses préjugés dominateurs. Avant d'être libre des autres, il faut être libre de soi. A quoi bon briser des chaînes tout extérieures si l'on reste lié par les entraves que des goûts vicieux mettent à tout ce qu'on tente? Qu'est-ce que nous ferons de l'espace, si nous n'avons pas de jambes pour le parcourir? On crie contre le despotisme,... est-on capable de liberté? « Oui, la touche de Tintoret, de Luini, de Corrège, de Reynolds, de Velazquez est aussi libre que l'air et cependant est juste, mais c'est une discipline héritée de cinq cents ans d'efforts qui leur permet d'être libres et de faire des chefs-d'œuvre. Obéissez et vous serez libres aussi, à votre tour, mais dans les petites choses comme dans les grandes, c'est seulement dans un *juste service* qu'est une parfaite liberté. »

Ce juste service seul peut, dans la vie, triompher de la misère comme, dans l'art, il triomphe de la laideur. C'est seulement par le travail assidu chez le pauvre et par la proscription de tout luxe et de toute dépense improductive chez le riche que l'on peut arriver à restituer la santé, la vigueur, la grâce parmi les corps qui souffrent, — c'est-à-dire la Beauté. Et ici encore peut-être que le culte des choses belles est le plus sûr guide vers la solution des problèmes qu'on appelle sociaux.

§ 4.

Enfin, il ne servirait de rien qu'on rendît aux corps humains et vivants leur grâce primitive, si nos âmes n'étaient point préparées à être heureuses de leur bonheur. A quoi bon la beauté des choses, si les êtres ne peuvent la ressentir? A quoi bon des êtres et des choses admirables, sans des âmes capables d'admiration? Or, les âmes contemporaines sont-elles capables d'admiration? Quelques-unes sans doute, et ce sont les mieux partagées; mais la plupart d'entre nous ne cheminent-ils point parmi les beautés éparses dans la Nature et dans l'Art, comme les gardiens d'un musée, des policemen ou des sergents de ville, se promènent entre des Van Dyck et des Hobbema? Rien dans notre éducation, dans nos mœurs, dans les préoccupations publiques n'est dirigé dans ce sens. Nous n'avons pour les hauts plaisirs de la vie esthétique ni l'attention suffisante, ni la liberté nécessaire. « Toute la force de l'éducation, jusqu'ici, a été dirigée de toutes les façons possibles vers la destruction de l'amour de la Nature. La seule connaissance qui a été considérée comme essentielle parmi nous est celle des *mots*, et après celle-là, celle des sciences abstraites, tandis que tout goût montré par les enfants pour la simple histoire naturelle a

été soit violemment réprimé (s'il apportait quelque trouble dans la maison), soit scrupuleusement limité aux heures de jeu, — de telle sorte que l'amour de la Nature est devenu l'apanage des vagabonds et des paresseux. En même temps, l'art de dessiner, qui est d'une plus réelle importance pour la race humaine que celui d'écrire — car les gens peuvent difficilement dessiner quelque chose, sans être de quelque utilité aux autres et à eux-mêmes, et peuvent difficilement écrire quelque chose sans perdre leur temps et celui des autres, — cet art du dessin, qui devrait être enseigné aux enfants, comme on leur enseigne l'écriture, l'est fort mal. »

Il faudrait d'abord cultiver chez les enfants la faculté d'admiration. « Si les botanistes ont découvert quelque rapport merveilleux entre les orties et les figues, c'est très intéressant, mais un jeune vacher fera bien mieux d'apprendre quel effet les orties produisent dans le foin, et quel goût elles donnent à la soupe. De plus, il acquerra presque une nouvelle vie, s'il peut parvenir, une fois au printemps, à regarder le bel anneau de la fleur blanche de l'ortie et à reproduire, au crayon, avec son maître d'école, les courbes de ses pétales et la manière dont elle est posée sur sa tige centrale. On devrait dire aux écoliers des écoles primaires :

Dessinez telle ou telle plante avec son contour, avec sa clochette vue de face:... Bien! maintenant, vue de profil. Peignez les taches qui sont sur elle. Dessinez la tête d'un rouge-gorge, sa poitrine et les taches qui sont sur la poitrine du rouge-gorge. Au lieu de cela, on leur décrit ce qu'a l'oiseau dans l'estomac!... On ne leur fait pas admirer la finesse des nuées et des mousses : on leur raconte ce que font l'air dans les chaudières et les fibres textiles sur les métiers.... Enfin on s'occupe de leur instruction, mais nullement de leur éducation, car donner l'éducation à un enfant, ce n'est nullement lui apprendre *quelque chose* qu'il ne savait pas, mais faire de lui *quelqu'un* qu'il n'était pas. Et le commencement de toute éducation est l'admiration, le respect, l'enthousiasme.... Pour quoi? Pour n'importe quoi. Que l'enfant adore des cailloux ou des légumes, si vous n'avez pas d'autres dieux à proposer à son admiration, mais qu'il apprenne à admirer! » et surtout qu'il n'apprenne pas l'analyse qui dessèche et la dissection qui tue. Qu'importe qu'il apprenne un peu moins de choses? Nous ne vivons pas plus pour apprendre que nous ne vivons pour manger! Nous vivons pour aimer. Tant que la science stimule ou approfondit en nous ce pouvoir, elle est utile. Du jour où elle le contrarie, elle est fatale. — Quoi!

la science pourrait être une mauvaise chose? — Non, c'en est une bonne, comme la lumière, mais pourtant les papillons périssent en cherchant la lumière, et l'homme en cherchant la science. Hommes et papillons, nous devons demander à la lumière, moins d'éclairer les choses que de les embellir!

« Car admirer est la principale joie et le principal pouvoir de la vie. Tout ce que je vous ai suggéré jusqu'ici, vous pouvez le recevoir simplement comme un thème à réflexion. Mais cette dernière vérité, je la sais et vous devez la croire. Ayez du respect, ayez de l'enthousiasme, ayez de la vénération — respect pour tout ce qui est brillant dans votre propre jeunesse, respect pour ce qui est expérimenté dans l'âge des autres, pour tout ce qui est gracieux parmi les vivants et grand parmi les morts et merveilleux dans les Pouvoirs qui ne peuvent pas mourir.... » C'est le secret du bonheur. Pour le ruskinien, il n'est d'autre plaisir que le plaisir esthétique, et, seul, il tient lieu de tous les autres. S'il est riche, il entreprendra, par un patronage habile, de fournir à la foule de quoi admirer. Il ne mettra pas ses ressources à une jouissance personnelle et d'un instant, mais à un monument qui servira à tous et à jamais. S'il a la chance de rencontrer un Michel-Ange, il ne lui comman-

dera pas, comme fit Pierre de Médicis, une statue de neige. Il prendra garde au contraire « qu'aucune intelligence, autour de lui, ne brille à la façon d'une gelée blanche, mais qu'elle soit vitrifiée comme une fenêtre peinte et placée entre des colonnettes de pierre et des barres de fer, afin qu'elle supporte le soleil en elle, et l'envoie à travers elle de génération en génération ». — S'il est pauvre, il se réjouira de voir les belles choses, possédées par les autres et par les églises ou les musées qui dépassent en richesses d'art toutes les particulières collections. S'il a les moyens de voyager et d'aller suivre au loin les traces esthétiques des grands semeurs d'Art, il voyagera souvent, marquant d'une croix blanche les journées de sa vie, où une nouvelle face de la Beauté lui sera apparue, où un nouveau maître, dans la solitude d'un musée, lui aura dit quelque chose.... S'il s'arrête en route, faute de ressources, il se rappellera les pèlerinages tant de fois recommencés des artistes pauvres du temps du Poussin, partant pour Rome, s'arrêtant à Lyon ou à Avignon, payant chaque étape d'un tableau, tendant vainement les bras vers la Ville Éternelle,... y arrivant enfin, mieux préparés à sentir son éternité par une longue attente, et à goûter ses joies par un long désir. Il n'est pas besoin, pour jouir de la vie esthétique, qu'il voie tous les

beaux pays : qu'il prenne garde seulement à tout ce qui est beau, dans le pays qu'il voit! S'il voit une femme belle, il admirera sa beauté; si elle est laide, il admirera son sourire; si elle ne sourit pas, il songera à sa gravité ou à sa noblesse. S'il ne reste qu'une note à son clavecin, le ruskinien aimera cette note. Si le pays où il habite n'a qu'une rivière — comme le Seeland, — il aimera cette rivière; si sa fenêtre est si petite que, la nuit, il ne voie qu'une étoile, il admirera cette étoile, et à force de guetter la Beauté qui est en tout, il se fera du bonheur avec les miettes de ce festin où d'autres, saturés, boivent à longs traits l'ennui.

Comme on ne saurait admirer ce qui est au-dessous de soi, il aimera que beaucoup de choses et beaucoup de gens soient au-dessus de lui. Par là, il transformera encore en bonheur ce dont d'autres se font d'obscurs motifs de chagrin et d'ennui. A pied, il aimera que de beaux équipages passent sur les routes : car ils sont un spectacle pour lui et il n'en est pas un pour eux. Dans une ville, il habitera non un palais, mais une modeste maison en face d'un palais, afin d'en admirer plus à loisir les belles architectures. C'est du bout des tables qu'on voit le mieux l'ensemble des toilettes et des fleurs. C'est de la foule sans nom qu'on saisit le mieux l'effet d'un cortège. Il obéira à son roi s'il a

un roi, aux anciens de sa famille, si elle a des anciens, aux lois de son pays, si son pays a des lois; mais il saura se rendre libre de lui-même et, étant libre de soi, il connaîtra, malgré toute sa soumission, les joies profondes de la liberté. Il ne doutera d'aucune grandeur, d'aucune honnêteté, d'aucun talent. Il ne doutera que du mal. Il ne sera sceptique qu'en un point : la prétendue douceur de l'oreiller du scepticisme à reposer une « teste bien faicte ». Sans naissance, il se félicitera qu'il y ait une aristocratie et plus encore de n'en être pas, car, ne l'apercevant que de loin, il pourra l'admirer d'autant mieux et la respecter davantage. Il n'aura qu'une rébellion : contre la laideur. Il ne reprochera aux grands de ce monde qu'une chose : être petits, être mal vêtus, se montrer aux assemblées en des costumes égalitaires et sans grâce, garder pour eux seuls leurs belles collections, abattre leurs vieux chênes ou leurs oliviers. Contre les riches, il n'aura qu'un grief : la ruine des vieilles demeures et la construction de bâtisses neuves dont « le visage est indifférent ». Mais tout ce qui sera respectueux des vieilles et belles choses, il le respectera. Il ne se moquera que de la moquerie. Il ne haïra que la haine. Il ne méprisera que le mépris.

Admirant ainsi sans arrière-pensée, sans retour

sur soi-même, il sera heureux. Voyez s'il est beaucoup de vies, dans l'histoire, plus heureuses que celles des grands paysagistes : souvent malades comme Chintreuil, souvent pauvres comme Corot, souvent misanthropes comme Turner, parfois menacés de cécité comme Troyon, s'ils ont eu pourtant cette vie relativement heureuse dont leurs lettres ou leurs récits témoignent, c'est que leur vie fut passée à admirer. Le malheur est fait d'envie : quiconque admire de tout son cœur n'envie pas. Le malheur est fait de regrets : en admirant, on oublie; de rancunes : en admirant, on pardonne; de doutes : en admirant, on croit.

Non seulement le malheur individuel, mais le malheur social est fait de ces maux et ne peut être guéri que par ce contrepoison. Le sentiment de l'admiration, en même temps qu'il est la dernière et suprême nécessité pour une vie esthétique, demeure le remède du mal social. C'est l'antidote direct du sot désir d'être admiré, désir qui tue tout enthousiasme, puéril amour-propre qui consume tout amour. On s'élève beaucoup aujourd'hui contre la puissance de l'argent et contre le désir de l'argent. Mais ce n'est point là le mal social. Ce n'en est qu'une des manifestations. Si l'argent est devenu si convoité, c'est que les satisfactions d'amour-propre qu'il donne sont devenues l'objet

type des convoitises. Si l'on cherche l'or plutôt que la vie, ce n'est pas pour le transformer en objets utiles à la vie, mais bien en hochets de luxe et de vanité. Ce n'est point pour pouvoir dire brutalement et sainement : buvons et mangeons! mais bien pour pouvoir penser obscurément et jalousement : brillons et soyons admirés! et surtout : que personne ne brille ni ne soit admiré plus que nous! La passion capitaliste est une des formes que prend ce désir, mais ce n'est pas la seule. L'autre est la passion révolutionnaire. Celui qui cherche à consolider à son profit le pouvoir de l'argent parce qu'il en a et celui qui cherche à le détruire parce qu'il n'en a pas sont mus au fond par un même sentiment : l'orgueil. Il luit dans les yeux de l'apôtre révolutionnaire que drape sa pauvreté, comme dans ceux du pharisien resplendissant de luxe. L'un et l'autre ont le même but : apparaître dans le monde sous les mêmes dehors que les plus grands. C'est l'impatience de toute inégalité, l'inquiétude de toute supériorité, l'horreur de toute hiérarchie. Elle se manifeste aussi bien par le mépris violent et affiché de l'argent que par la recherche exclusive et obstinée de l'argent. Elle s'affirme autant par les coups de hache des prophètes socialistes pour briser les échelons de l'échelle sociale que par les habiles

manœuvres des mammonistes, pour en confondre, en les couvrant d'or, chaque degré. L'image la plus juste qu'on ait tracée de notre société est celle qu'a peinte M. Rochegrosse. On s'en souvient sans doute. Elle a paru à l'un de nos derniers Salons. Sur les hauteurs d'une ville industrielle et riche, laide et enfiévrée, dans un ciel enfumé par l'émanation d'un travail insalubre et inutile, voici qu'un désir exaspéré de richesses, d'honneurs, de bruit et d'ascension sociale soulève la foule en une poussée fratricide, en une sorte de pyramide humaine, s'écrasant et se ruant, s'écroulant et se réédifiant, tour à tour, mais montant, montant toujours au prix de la paix, au prix de la beauté, au prix de la vie, vers la Fortune dorée qui, là-haut, passe et fuit au-dessus des mains vides et tendues....

Regardons maintenant, pour nous faire une idée autre et meilleure de la vie, un tableau bien connu de Burne-Jones : *The golden Stairs*. Dans un cadre étroit et haut, un escalier doré sans rampes, comme un escalier de songe, s'élève en spirale, conduisant d'un rez-de-chaussée qu'on ignore à un étage supérieur qu'on ne voit pas. Des jeunes filles aux tuniques légères creusées de plis comme des colonnes, aux feuillages arrangés comme des couronnes, descendent les degrés, tenant, les unes des violes, les autres, des cymbales ou des tambourins, d'autres

de ces longues trompettes qui jaillissent des mains des anges, comme des rayons, sur le bleu des ciels de Fra Angelico. Leurs pieds nus se posent sur les marches d'or et les doigts de leurs mains nues sur les cordes d'argent des luths ou sur les trous des flûtes. Et les marches reluisent et reflètent les pieds, et les cordes bruissent et reflètent les âmes des lentes musiciennes. Des feuillages jonchent le sol comme un parvis d'église, au matin du dimanche des Rameaux. Çà et là, une tête se retourne, — comme pour un regret; des yeux se regardent, — comme pour un secret; un front se penche, — comme pour un problème; des bouches se sourient, — comme pour un baiser. Quelques yeux, sous ces fronts, regardent plus loin que le cadre, plus loin que les salles, plus loin que la maison, plus loin peut-être que la vie. Elles jasent et elles jouent. Sans doute, ce sont de frêles musiques, ce sont de simples vêtements, c'est une étroite demeure. Mais la grâce est dans les gestes légers, le calme est sous les fronts lourds. Et, tout au haut de la toile, des colombes se sont un instant posées sur les tuiles pour faire envier au ciel ce joli coin de terre, ou prêtes à porter aux destinées ambitieuses ballottées sur les brisants du monde la branche d'olivier cueillie ici. Car ici toutes les ambitions s'apaisent, tous les cris expirent, et, au

lieu de grimper vers la Chimère, on descend simplement et joyeusement les échelons des conditions sociales, on descend les degrés de la Fortune, les marches de l'*Escalier d'Or*....

Lorsque les temps seront venus de la vie ruskinienne, l'Humanité tout entière, au lieu de monter à l'assaut de la richesse, descendra l'*Escalier d'Or*. Tout s'organisera pour la paix et pour la beauté. Les rails des chemins de fer seront enfouis dans les champs; les débris des gares, épars comme les vestiges des anciens camps romains, et la dernière locomotive, montrée dans quelque musée à côté du carrosse que Louis XIV faillit attendre. Aucune cheminée d'usine ne fumera plus dans le ciel. Ce qui se fait aujourd'hui par la vapeur se fera par les bras de l'homme, et ainsi l'on n'entendra plus parler de travail sans ouvriers, ni d'ouvriers sans travail. On n'entendra plus grincer et cliqueter dans les champs les faucheuses mécaniques, vraies dévoreuses du salaire de l'ouvrier agricole, mais on verra, aux mains robustes des travailleurs, les faux courbes jeter, en se tournant au soleil, de bleus éclairs. On ne fera plus cette inconséquence d'inventer chaque jour des machines qui remplacent les bras et de se lamenter chaque lendemain sur le nombre des bras inoccupés. On ne fondra plus le fer en des moules toujours semblables : on

le forgera. Certaines choses seront faites moins vite, mais elles seront mieux faites. On n'achètera plus son beurre à des gens qu'on n'a jamais vus, et qui vous l'expédient de trois à quatre cents kilomètres. L'acheteur connaîtra son vendeur, et ils se donneront une poignée de main. Peut-être qu'aussi, en supprimant l'intermédiaire, le *middleman*, ils feront, tous deux, une meilleure affaire.... Sur les routes passeront des voyageurs plus lents qu'aujourd'hui, mais plus attentifs. Ils porteront au loin les nouvelles embellies par leur imagination. Elles ne seront pas beaucoup plus fausses que celles que donnent les journaux.... En voyant cheminer un homme, dès un quart de mille, on connaîtra sa condition sociale, car les gens de chaque caste et de chaque métier auront leur costume particulier qu'ils pourront tailler et ajuster dans la perfection, mais non intervertir. Le vitrier aura le sien et aussi la marchande des quatre saisons. On ne sera plus exposé à prendre un sénateur pour un perruquier, ni un premier ministre pour son dernier commis. Il faudra que chacun tienne son costume aussi propre que font les horseguards ou les laitières de la Reine. Mais ce n'est qu'aux jours de fête qu'on sortira des armoires des vêtements splendides et héréditaires. Les femmes porteront, pour bijoux, de simples gemmes non taillées. Les paysans

seront vêtus de couleurs simples, mais belles et claires. Les gens qui se dévouent aux malades et qui font vivre les pauvres seront vêtus de pourpre et d'or et les soldats, au contraire, de noir, — comme le bourreau. De cette sorte, les enfants, qui aiment les beaux uniformes, au lieu de jouer au soldat, joueront au philanthrope. Les nobles auront les insignes de leur caste et des joyaux, toujours non taillés, car la taille n'ajoute pas à la beauté; elle gêne les pauvres minéralogistes dans leurs recherches, et elle coûte très cher. On aurait transformé en abris sûrs tous les ports de l'Angleterre si l'on y avait employé tout l'argent gaspillé à la taille des diamants!

Ces nobles personnages, possesseurs des domaines de leurs ancêtres, n'en seront pas dépouillés, mais ils s'appliqueront à se dépouiller eux-mêmes. Ils habiteront constamment sur leurs terres; apprenant aux paysans des danses nouvelles, de la musique, et l'histoire de leur vieille terre natale et de leur vieux clocher. On ne verra plus de châtelain vivant à Hyde-Park et jetant sur le champ de courses l'or que ses paysans ont fait produire au sol natal. On le verra vivre dans son propre parc et jeter son or sur ses champs de blé et de fleurs. Cet or même, il n'en retiendra pour lui que le juste salaire dû à la direction qu'il donne

au travail de ses ouvriers, — s'il est capable de leur donner quelque direction. Tout le reste, il le restituera à qui le lui donna. — A qui et comment? direz-vous. A la terre, en engrais pour la refaire, et aux ouvriers, en objets d'art pour les affiner. Par exemple, il donnera à l'école du village quelques minéraux précieux ou des livres ou de beaux vases antiques, de ces lécythes, de ces œnochoés ou de ces petites tanagréennes qui pourraient beaucoup nous apprendre, ayant vécu si longtemps avec les morts.... Ces écoles seront tout ornées du haut jusqu'en bas d'images du plus grand art ou de spécimens des plus utiles réalités, car c'est surtout dans des salles mornes et vides que l'esprit vagabonde, comme un oiseau dans une cage sans perchoir.

L'enseignement imagé sera non seulement à l'école, mais partout. L'art pénétrera dans tous les coins et les recoins de la vie, car l'habit fait réellement le moine et « enseigner le goût, c'est inévitablement former le caractère ». Tout ce qu'on verra, dira quelque chose aux yeux d'abord, ensuite au cœur. Quand le voyageur entrera dans une ville inconnue, ce qui l'accueillera, ce ne sera point, comme aujourd'hui, de colossales réclames pour un marchand de chocolat ou de bicyclettes, mais quelque inscription comme celle qu'offrait

jadis la porte nord de Sienne à la vue du passant las et triste :

Cor magis tibi Sena pandit.

Et quand on s'adossera aux piliers d'une boutique où quelque poète — Roumanille ou William Morris — débitera des livres ou des chandeliers, on n'aura qu'à considérer ces piliers pour se rappeler quelque chose de digne de mémoire touchant les carrières de marbre ou de pierres d'Italie, ou de Grèce, ou d'Afrique, ou d'Espagne, — car toutes les maisons parleront, par leurs pierres choisies, comme des livres grands ouverts. — Les pièces de monnaie parleront, elles aussi, aux yeux par leur glyptique, au toucher par leur finesse, au cœur par leur loyauté. Il y aura des ducats, des demi-ducats en or, des florins et des centimes en argent. Les petites pièces seront percées de trous. Le ducat d'or portera d'un côté la figure de l'archange saint Michel, et de l'autre une branche de roses des Alpes. Au-dessous de cette branche les mots : *Sit splendor*. Sous le saint Michel : *Fiat voluntas tua*, autour de la pièce : *Domini*. Et la pièce sera non seulement « droite », mais d'un métal pur afin d'enseigner la pureté à la nation. L'État parlera ainsi de beauté aux multitudes par tous les moyens qui sont en son pouvoir : par les temples,

par les murs, par les cloches, par les costumes, par les armes, et surtout par les fêtes publiques où l'on fera du luxe — mais du luxe pour tous et par tous, — et par les divertissements nationaux.

Une de ces fêtes sera celle des fiançailles. Elle aura lieu deux fois l'an, dans chaque village, au commencement de mai et après la moisson, au moment où le ciel promet et au temps où il a donné. Les autorités y proclameront devant le peuple rassemblé les permissions de mariage, car ne se mariera pas qui veut, mais seulement ceux qui auront atteint une vigoureuse formation physique et morale et cette permission leur sera donnée « comme une attestation nationale que la première partie de leur vie a été bien remplie ». Les jeunes filles y recevront le titre de *rosières* et les jeunes gens celui de *bacheliers* et l'on organisera quelque procession joyeuse avec de la musique et des chants. Rien ne se fera impromptu ni au hasard. Quand un jeune homme aimera une jeune fille, il le lui dira, tout uniment, mais sans avoir l'insolence de s'imaginer qu'elle va l'agréer du coup. Mais elle n'aura point non plus la cruauté de le repousser aussitôt. Si elle a peu de goût pour lui, elle le renverra de sa vue sept ans, pendant lesquels il accomplira le vœu de se nourrir de cresson et de se vêtir de toile à sac ou de quelque

autre façon peu confortable. Si elle l'aime un peu, elle le gardera près d'elle, se contentant de lui imposer des besognes malaisées, telles que lui rapporter des peaux de lion ou des têtes de géant, — simplement pour voir de quelle étoffe son âme est faite. Faire sa cour sera faire ses preuves et ne devra jamais durer moins de trois ans. D'ailleurs, tout cela ne sera ni caché, ni discret et une jeune fille de quelque mérite ne saurait avoir moins d'une demi-douzaine de prétendants ou de chevaliers, soumis à ses volontés.

Quand elle aura choisi son compagnon de route, elle attendra la fête nationale des mariages, car ils se feront tous le même jour, comme à Venise au xe siècle. En sorte que ce jour sera pour tous une fête, — fête actuelle pour les uns, fête commémorative pour les autres. On y déploiera beaucoup de faste et personne ne s'indignera si chaque mariée est *vestita, per antico uso, di bianco, e con chiome sparse giu per le spalle, conteste con filo d'oro*. Les autres jours, les villageois joueront des scènes de Le Nain ou de Millet, mais, ce jour-là, ils joueront des scènes de Lancret ou de Watteau. Une parfaite égalité régnera sur tous, comme les éclairera le même rayon de soleil. Car les couples ainsi unis ne s'en iront pas dans la vie par deux chemins différents selon leurs conditions sociales.

Au sortir de l'église, on ne les verra pas les uns monter comme aujourd'hui dans le coupé capitonné, plein de fleurs, les autres gravir le rude escalier des mansardes. Non. A chaque « bachelier » et à chaque « rosière » pauvres, l'État donnera un revenu fixe pendant sept ans. A chaque « bachelier » et à chaque « rosière » riches, il retiendra leurs revenus pendant sept ans, sauf une somme égale à celle qu'il servira aux pauvres. De cette façon, riches et pauvres commenceront la route de la vie sous les mêmes auspices : les uns rendus capables de bâtir eux-mêmes pour plus tard le petit édifice de leur fortune, — les autres habitués à une carrière modeste et inclinés par la médiocrité de leur position à chercher leur superflu dans l'exercice d'une profession et leur plaisir dans le travail.

Tout cela est impossible, dira-t-on. Mais Ruskin n'a jamais dit que ce fût possible. Il a seulement dit que c'était indispensable. Il n'a jamais parlé de ces choses que comme on parle d'un tableau pour lequel manqueraient à la fois la toile et les couleurs et ne les a jamais placées ailleurs que dans l'île de Barataria.... Pour remuer le monde, il n'a pas compté sur la raison des hommes, mais sur l'amour,

> L'amor che muove il sole e l'altre stelle,

et il a appelé de ses vœux le règne de la femme. Elle est la *Dea ex machinâ* dans cette douce féerie d'humanité qu'il met à la place de la vie. Quand il désespère de l'homme laid et pervers, il se tourne vers elle — « dont le premier devoir est la Beauté », — et lui demande naïvement d'être vaillante là où l'homme fut faible, simple là où il fut vaniteux, dévouée là où il fut égoïste. Dans le portrait qu'il nous en fait, nous ne reconnaissons pas la femme savante et fastueuse des Renaissants, l'Isabelle d'Este de Léonard ou de Lorenzo Costa, que vous pouvez voir au Louvre, ni la marquise de Pescaïre du Véronèse, pas même la visiteuse de sainte Anne qui, sur les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, s'avance à pas comptés, toute scintillante des gemmes, dont Ghirlandajo, l'homme aux guirlandes, l'enguirlanda. Non. C'est la femme des primitifs, telle que vous l'avez vue chez les vieux maîtres flamands ou toscans de la première époque, assise simple et droite sur quelque chaise seigneuriale au dossier haut, gouvernant sa maison de son regard. Effacée comme une figure de tapisserie, puissante comme une fée, ardente et silencieuse comme un flambeau. Elle sait toute chose; mais elle ne se pare point de sa science comme d'un bijou. Elle parle plusieurs langues, mais seulement afin de saluer l'étranger ou le pèlerin qui

passe, selon les mots du pays qu'il a quitté. Elle sait aussi coudre, préparer le repas de chaque jour, tenir les comptes, soigner les malades. Elle fait peu de toilette, mais elle songe à celle des autres — les pauvres qu'on rencontre à la porte des asiles de nuit, des hôpitaux ou des dispensaires, — qui en font moins encore. Si elle se couvre de vêtements magnifiques, c'est comme les suivantes de sainte Ursule, dans les tableaux de Carpaccio, en vue d'une cérémonie publique, d'une solennité traditionnelle, où alors sa beauté sera un hommage à quelque grande idée et un spectacle pour le peuple qui n'a guère d'autre spectacle. Elle ne se mêle pas aux discussions ni aux luttes, mais elle noue à l'épaule de son mari l'armure de la bataille. Elle ne parle point d'émancipation, ni ne va aux meetings féministes où l'on rivalise avec les hommes, — mais elle juge en dernier ressort ce que les hommes font et décerne le prix du tournoi. Dans la maison de son mari, on dirait une servante : dans son cœur, elle est une reine. D'elle, au milieu des applaudissements du monde, il attend la récompense; en elle, en dépit de toutes les attaques du monde, il trouve la paix. Elle ne se met point devant son miroir comme la *Laura Dianti* du Titien; les lignes droites et pures de son visage se reflètent dans l'or roux des dressoirs ou dans le bleu sombre

des cuirasses. Avant toute chose, elle est gaie. Elle ne regarde point ces tableaux de piété où l'on voit des mères pleurant au pied des croix. Si elle a des chagrins, si elle a des larmes, elle les secoue comme une feuille de rose secoue les gouttes de pluie, — et reparaît plus belle. Elle fait le bien, mais ne fait pas de sermons. Ses mains ne sont pas jointes, mais actives. Pas plus qu'une reine ne quitte son royaume, elle ne sort de sa maison. Elle la garde et l'orne, active à l'aurore, lasse le soir. Travailler, aimer, embellir, — et la vie s'écoule. Quand elle se sera en partie écoulée, on verra sur les traits de la femme cette paix que donne la mémoire des années heureuses et remplies. Alors elle éclairera, tout autour d'elle, les chemins que prennent son mari et ses fils. Dans ses yeux il y aura de la lumière autant que de la flamme, dans son âme il y aura de l'enthousiasme autant que de la pitié. Elle ne se fera point de chagrins chimériques sur ce que la destinée nous refuse, n'attendant ni de la vie ce qu'elle ne peut nous donner, ni de la mort ce que personne ne peut nous en promettre. Rien de triste ne passera sur son front délicieux où aucune guimpe ne devra se poser, — rien, sinon peut-être de loin en loin, lorsque cheminant à travers cette Arcadie ruskinienne bordée de montagnes bleues, elle trouvera sous l'olivier quelque

tombe révélatrice d'une destinée semblable, la mélancolique pensée de la bergère du Poussin à peine exprimée : *Et in Arcadia ego....*

Et au delà ?... Ne nous occupons pas de l'au-delà! Occupons-nous de ce que nous avons à faire dans cette vie. Nier l'autre est puéril,... que pouvons-nous nier? Mais discuter et raisonner sur l'autre vie est ambitieux.... Que pouvons-nous affirmer? Contentons-nous d'admirer ce que nous voyons et de l'aimer. N'attendons pas d'extraordinaire récompense ; si nous sacrifions le temps, que ce ne soit pas pour gagner l'éternité ; le monde, que ce ne soit pas pour gagner les cieux. N'attendons d'autre récompense du ciel que sa splendeur ; de la terre que son repos. Ayons de l'héroïsme la même notion que le jeune Grec antique, s'il faut absolument en avoir une, — donner sa vie pour un baiser — et ne pas l'obtenir.... Cependant n'interrompons point les visionnaires lorsqu'ils nous parlent d'un pays merveilleux où les brises de l'Océan courent autour des îles bénies, où les fleurs brûlent de joie à jamais. Écoutons les prophètes comme on écoute chanter les oiseaux. Ils ajoutent à la Beauté. Ne cherchons aucun trône dans les cieux que les rochers, aucun esprit dans les cieux que les nuages. Dans les fleurs de ces rochers et dans les broderies de ces nuages passionnément aimés reconnaissons le mystère d'un

Pouvoir, d'une Aide et d'une Paix, — et ne nions pas sa personnalité. Mais n'attendons pas d'autre récompense de la vie que la vie elle-même, de notre enthousiasme pour l'Artiste inconnu que cet enthousiasme, de notre amour pour son œuvre que l'amour.

Car si cette vie n'était pas un rêve, ni le monde une maladrerie, mais bien le palais du père; si toute la paix et la puissance et la joie que vous pourrez atteindre doivent l'être ici-bas, et tous les fruits de la victoire ici-bas recueillis, sous peine de ne l'être jamais, voudriez-vous quand même, d'un bout à l'autre de la chétive totalité de vos jours, vous exténuer dans la flamme pour la vanité? S'il ne reste pas pour vous de repos dans une vie à venir, n'en est-il pas que vous puissiez dès maintenant prendre? L'herbe de la terre fut-elle créée verte pour vous servir seulement de linceul et non pour vous servir de lit? et n'y aura-t-il jamais de repos possible pour vous au-dessus d'elle, mais seulement au-dessous?

Les païens, dans leurs heures les plus tristes, ne pensèrent pas ainsi. Ils savaient que la vie apporte son combat, mais ils attendaient aussi d'elle la couronne de tout combat; oh! pas bien magnifique! seulement quelques feuilles d'olivier sauvage, rafraîchissantes au front fatigué, durant quelques années de paix. Elle eût pu être d'or, pensaient-ils, mais Jupiter était pauvre : c'était là tout ce que le Dieu pouvait leur donner. En cherchant mieux, ils avaient connu que ce n'était que moquerie. Ni dans la guerre, ni dans la tyrannie, il n'y avait de bonheur pour eux, — seulement dans une aimable paix, féconde et libre.

La couronne devait être d'olivier sauvage, notez-le : — l'arbre qui croît sans que personne en prenne soin, qui n'égaie le rocher d'aucune touffe de fleurs riantes, ni de branches vertes, mais seulement d'une molle neige de floraison et d'un fruit à peine formé, confondu avec la feuille grise et le tronc noueux comme l'aubépine, ne préparant pour vous aucun diadème, sinon celui tressé par une telle fruste broderie! Mais tel qu'il est, vous pouvez le gagner de votre vivant : c'est le type de l'honneur gris et du doux repos, μελιτόεσσα, ἀέθλων γ' ἕνεκεν. La franchise de cœur et la gracieuseté, et la confiance ininterrompue et l'amour partagé, et la vue de la paix des autres, et la part prise à leurs peines, toutes ces choses et le ciel bleu au-dessus de vous, et les douces eaux, et les douces fleurs de la terre au-dessous, et les mystères et les présences innombrables des choses qui vivent, peuvent encore être vos richesses ici, — richesses sans tourments et divines, pleines de ressources pour la vie qui est présente et peut-être point sans promesses pour la vie qui est à venir....

C'est une métaphysique de paysagiste. — « Le soleil est Dieu! » disait Turner mourant et Corot, à son lit de mort: « Voyez, voyez ces paysages!... » et leur admiration et leur gratitude envers la Beauté de la Nature étaient telles, qu'ils lui demandaient jusqu'à leur dernière heure de demeurer leur récompense encore par delà le tombeau. Ils avaient été si complètement heureux des choses aperçues, loin des hommes, le long des fleuves, sur le penchant des collines, au fond des bois et au fond des golfes

de la terre, qu'ils souhaitaient, en quittant la terre, ne pas trouver autre chose dans le ciel. Ou plutôt cette terre avait été leur ciel même.

Ainsi la passion de la Nature a été pour Ruskin le commencement et la fin de tout. Elle a composé chaque trait de sa physionomie ; elle a dicté chacune de ses paroles ; elle a dirigé le cours de chacune de ses pensées. Elle a été le feu qui éclaire ; elle a été le feu qui réchauffe ; elle a été le feu qui purifie. Elle l'a gardé des petitesses de la haine ; elle l'a distrait des tourments de l'amour. Elle l'a fait passer par les sentiers de l'analyse pour mieux connaître l'objet aimé ; elle l'a conduit aux sommets de la synthèse pour mieux aimer l'objet connu. Elle lui a fait rechercher la science, car la science pénètre plus avant certains domaines de la Nature ; elle l'a sauvé des vanités de la science en lui révélant entre les choses, le domaine des rapports esthétiques que la science ne perçoit ni ne suppose par cette seule raison qu'elle est la science et non pas l'art. Elle a fixé sa vue de l'Art et dicté ses définitions. Enfin elle l'a dressé contre l'Homme triomphant qui prétend corriger la Nature, et courbé vers l'homme souffrant par une sympathie profonde envers ceux qui vivent péniblement parmi les joies de la Nature, ou ceux qui, dans nos cités artificielles du XIX[e] siècle, en sont à jamais privés.... S'il n'est

point parvenu à ce que nous croyons être la vérité sans mélange, nous ne nous en effraierons ni pour lui, ni pour nous. Peut-être, dans la nuit où nous sommes, de fausses lueurs égarent-elles les savants et les mages, tandis que l'étoile qui les guiderait n'apparaît qu'à quelques ignorants pastoureaux. Mais quand on parle de ces esprits errants dont fut Ruskin, qu'importe ce qu'il y a eu dans leur ciel? Ce qui importe, c'est ce qu'il y a eu dans leur cœur. S'il y a eu le désir de la vérité, s'ils l'ont cherchée sans arrière-pensée, sans retours égoïstes, sans orgueil, quelle que soit l'oasis de foi ou le désert de doute où l'étoile les ait menés, cette oasis ou ce désert aura été tout de même pour eux un Bethléem. Et au vieillard qui cria durant soixante ans de sa vie: « Gloire à la Beauté dans les cieux! » il restera bien quelques anges attardés de la nuit divine pour répondre: « Paix sur la terre à l'homme de bonne volonté! »...

Lucerne, août 1895. — Costebelle, février 1897.

NOTES ET RÉFÉRENCES

Afin de ne pas hacher le texte de renvois multipliés, nous avons groupé ici toutes les notes et références afférentes à chacune des pages de ce volume. On trouvera donc, ci-après, d'abord le numéro de la page du présent volume contenant une citation ou une opinion de Ruskin, ensuite l'indication de la source bibliographique où la citation ou l'opinion émise est puisée. Cette source bibliographique est indiquée : par le titre de l'ouvrage, par le chiffre de son volume, de son chapitre et, s'il y a lieu, de son paragraphe.

INTRODUCTION

Pages 2 et 3. *Mornings in Florence*, V, *The Strait Gate.* — P. 5. Cook. *Studies in Ruskin, some industrial experiments.* — P. 8. Fred. Harrison. *Ruskin as master of prose. Nineteenth Century*, 1895. — Milsand. *L'Esthétique anglaise et M. John Ruskin.*

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre I.

Praeterita, vol. I et II, *passim.* — Collingwood. *The Life and Work of John Ruskin*, I, *passim.* — Pages 22 et 23. *Praeterita*, I, ch. vi. — PP. 24 et 25. *Modern Painters*, III, ch. xvii, §§ 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, et *Praeterita*, I, ch. xii. — P. 29. *Praeterita*, II, ch. iv. — P. 30. *Sesame and Lilies*, ch. i, § 35. — PP. 31 et 32. *Praeterita*, I, ch. ii. — P. 33. Collingwood, II, ch. viii.

Chapitre II.

Page 36. Cook. *Studies in Ruskin*, ch. v. — P. 37. Acland. *The Oxford Museum.* — P. 39. *Fors Clavigera*, I, lettre v. — P. 40. Collingwood, II, ch. iv. — P. 42. Cook, ch. vi. — P. 43. *The seven Lamps of Architecture*, ch. v, § 21. — P. 44. *General statement explaining the Nature and purposes of St George's Guild.* — PP. 46 et 47. *Fors Clavigera*, IV, lettre xliv. — PP. 50 et 51. Acland. *The Oxford Museum.* — PP. 54 et 55. Cook, ch. iv. *Mr. Ruskin's May Queens.* — P. 55. *Sesame and Lilies*, II, § 94.

Chapitre III.

Page 59. *Val d'Arno*, ch. viii, § 197. — P. 60. *Arrows*, II, *passim.* — P. 61. Collingwood, II, ch. ix. — P. 63. *Sesame and Lilies*, ch. iii, §§ 120 et 121. — P. 64. Collingwood, II, ch. i. — P. 65. Collingwood, II, ch. ii. — PP. 66, 67 et 68. *Fors Clavigera*, V, lettre xlix. — PP. 68 et 69. *Praeterita*, I, ch. xii. — P. 71. *The Queen of the Air*, ch. iii, § 135. — PP. 72 et 73. Collingwood, *passim.* — P. 74. Collingwood, II, ch. vi. — P. 75. *The seven Lamps of Architecture*, ch. iv, § 19, et Cook, ch. vi. — P. 76. Collingwood, I, ch. viii. — PP. 80, 81 et 82. Mme Ritchie. *Records of Ruskin*, § i. — PP. 82 et 83. *Deucalion*, ch. vii. *The iris of the Earth.* — P. 85. Mme Ritchie. *Records.*

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre I.

Page 94. *Fors Clavigera*, I, lettre ii, et *Time and Tide*, lettre vii. — P. 95. *The Crown of Wild Olive*, introduction. — P. 96. *Fors Clavigera.* — PP. 97 et 98. *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*, §§ 218, 219 et 220. — PP. 100 et 101. *The seven Lamps of Architecture*, ch. ii, § 19. — PP. 102 et 103. *Aratra Pentelici*, ch. iii, § 77. — P. 104. *The Harbours of England*, introduction. — PP. 105 et 106. *The Queen of the Air*, ch. ii, §§ 81 et 82. — PP. 107, 108 et 109. *The seven Lamps*, ch. iv, § 11.

Chapitre II.

Pages 113 et 114. *Modern Painters*, I. Préface à la seconde édition. — PP. 115 et 116. *Modern Painters*, V, part. IX, ch. ix. PP. 117 et 118. *The Crown of Wild Olive*, ch. ii, § 59. —

PP. 119, 120 et 121. *Sesame and Lilies*, I, §§ 41 et 42. — PP. 121 et 122. *Ibid.*, II, § 69. — P. 124. *Val d'Arno*, lecture I. — P. 126. *Sesame and Lilies*, ch. I, § 36. — PP. 128 et 129. *The seven Lamps*, ch. VI. — PP. 130 et 131. *The Queen of the Air*, § 98.

Chapitre III.

Page 135. *Modern Painters*, part. VII, ch. II et III, et part. IV, ch. IX, § 12. — PP. 135, 136 et 137. *The Queen of the Air*, préface. — PP. 139 et 140. *Modern Painters*, part. VI, ch. X, §§ 23 et 24. — PP. 141 et 142. *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*, fin. — PP. 142 et 143. *Fors Clavigera*, vol. I, lettre VIII. — P. 144. *The Crown of Wild Olive.* Traffic, § 75. — PP. 146 et 147. *Deucalion*, § 46. — PP. 148 et 149. *Sesame and Lilies*, §§ 94 et 95. — PP. 152 et 153. *Letter to young Girls*, extrait de *Fors Clavigera*, lettre LXV.

Chapitre IV.

Page 159. *Fors Clavigera*, vol. VI, lettre LXXII.

TROISIÈME PARTIE

Introduction.

Pages 170 et 171. *Arrows*, II. Épilogue.

Chapitre I.

§ 1.

Page 174. *Unto this Last. Ad Valorem.* — P. 174. *Modern Painters*, part. IV, ch. XVII, § 43. — P. 175. *Munera pulveris*, ch. I, § 16. — PP. 175 et 176. *Modern Painters*, part. V, ch. III, § 23. — P. 176. *Frondes Agrestes*, § 43, et *The Queen of the Air*, ch. II, § 60. — P. 177. *Ibid.*, § 68. — PP. 177, 178, 179. *Eagle's Nest*, §§ 107, 109, 110. — PP. 179, 180. *Modern Painters*, part. V, ch. XX, § 49. — PP. 180. *Ibid.*, part. III, ch. IV, § 9. — P. 181. *Ibid.*, part. V, ch. XX, § 9. — P. 182. *Fors Clavigera*, II, lettre XXI. — P. 184. *Stones of Venice*, III, ch. II, § 8.

§ 2.

Page 185. *Stones of Venice*, III, ch. II, § 11. — P. 186. *Modern Painters*, part. IV, ch. XVII, § 42, et *Elements of Drawing*,

III, § 181. — P. 187. *Sesame and Lilies*, ch. I, § 28. — PP. 187, 188 et 189. *Modern Painters*, part. III, ch. II, § 5 et 6. — P. 190. *Ibid.*, § 8. — P. 191. COLLINGWOOD. *The Art-teaching of John Ruskin*, ch. VII, § 53, et *Modern Painters*, part. III, ch. XII, § 5. — P. 192. *Modern Painters*, part. IV, ch. XVII, § 40.

Page 193. *Ibid.* — PP. 193 et 194. COOK, *Studies in Ruskin*, ch. II. — P. 194. *Modern Painters*, part. III, ch. V, § 2, et COOK, *Studies in Ruskin*, ch. I. — P. 195. *Praeterita*, I, ch. XII. — PP. 196 et 197. *Modern Painters*, part. V, ch. XIX, § 9. — P. 197. *Ibid.*, § 11. — PP. 198 et 199. *Praeterita*, II, ch. XII, et *Lectures on Art*, I, § 24.

§ 3.

Page 200. *Fors Clavigera*, VI, lettre LXVI. — PP. 200 et 201, *Ethics of the Dust*, § 107. — PP. 201 et 202. *Love's Meinie*, I, § 29. — PP. 202 et 203. COOK. *Studies in Ruskin*, pp. 278 et 279. — P. 203. *Ethics of the Dust*, § 108. — PP. 203 et 204. *Ethics of the Dust*, § 109. — PP. 204 et 205. *Lectures on Art*, II, § 40. — PP. 205, 206 et 207. *The Queen of the Air*, II, §§ 62, 60, 88 et 89. — P. 208. *Lectures on Art*, II, §§ 38 et 39. — P. 210. *Sesame and Lilies*, ch. II, fin. — P. 211. COLLINGWOOD, *The Art Teaching of Ruskin*, § 167.

CHAPITRE II.

§ 1.

Page 213. *Modern Painters*, part. II, section III, ch. I, § 1. — PP. 213 et 214. *St Mark's Rest*, préface. — P. 214. *Modern Painters*, part. IV, ch. XVII, § 38. — P. 214. *Modern Painters*, part. III, ch IX, § 10, et *Ariadne florentina*, § 19, et *Lectures on Art*, § 63. — P. 215. *Modern Painters*, part. III, section I, ch. IV, § 12, et *Stones of Venice*, III, § 26. — P. 216. *Laws of Fesole*, ch. I, § 6. — PP. 216 et 217. *The Art of England*, lecture IV. — P. 218. *Elements of Drawing*, II, § 148. — P. 219. *Praeterita*, I, ch. XII, et *Seven Lamps of Architecture*, ch. IV, § 43. — P. 221. *Modern Painters*, part. III, ch. III, § 13. — P. 221 et 222. *Modern Painters*, part. II, section VI, ch. III, § 21, et *ibid.*, part. III, ch. XIV, § 12. — P. 222. *Ibid.*, part. III, section II, ch. IV, § 22. *Lectures on Art*, II, § 31, et *Ariadne florentina*, § 145, et *Modern Painters*, part. III, ch. XIV, § 14. — P. 223. *Modern Painters*, part. III, section II, ch. V, § 7. *Lectures on Art*, IV, § 103, et *Love's Meinie*, II, § 78. — P. 224. *Modern Painters*, part. III, ch. I, § 11. — P. 226. *The Art of England*,

lecture IV. — P. 229. *Modern Painters*, part. III, ch. XIV, § 12, et *Art of England*, lecture III. — P. 230. *Modern Painters*, part. III, ch. XIV, §§ 12, 13, 16 et 2. — P. 231. *Aratra Pentelici*, § 123.

§ 2.

Page 231. *Eagle's Nest*, passim. — P. 232. *Eagle's Nest*, § 125. — P. 234. *Eagle's Nest*, préface ; COOK, p. 278, et *Ariadne florentina*, § 163. — P. 235. *Elements of Drawing*, III, § 198. — P. 237. *The seven Lamps of Architecture*, ch. III, § 2. *Lectures on Art*, II, §§ 62 et 64. — 237 et 238. *Val d'Arno*, § 169. — P. 238. *Stones of Venice*, III, ch. I, § 11, et *Lectures on Architecture and Painting*, lecture III. — P. 240. *Stones of Venice*, III, ch. I, §§ 34, 41 et 42. — P. 241. *Stones of Venice*, III, ch. I, § 24, et *Seven Lamps*, ch. IV, § 34. — P. 242. *Seven Lamps*, ch. IV, § 10, et *Stones of Venice*, III, ch. I, § 13. — PP. 242 et 243. *Modern Painters*, part. III, ch. V, § 5. — P. 243. *Lectures on Art*, II, §§ 56 et 57, et *Modern Painters*, part. III, ch. XIV, § 31. — P. 244. *Stones of Venice*, III, ch. I, § 8. — PP. 244 et 245. *Elements of Drawing*, § 221. — P. 246. COOK, p. 288, et *Ariadne florentina*, § 235, et *Modern Painters*, part. II, section IV, ch. IV, § 13. — PP. 246 et 247. *Modern Painters*, part. III, ch. XIII, § 13. — P. 247. *Lectures on Art*, V, §§ 141 et 145. — P. 248. *Ariadne florentina*, § 116. — PP. 249 et 250, *Elements of Drawing*, II, § 104.

§ 3.

Page 250. *Ariadne florentina*, §§ 18, 19, 20. — P. 252. *Laws of Fesole*, ch. X, § 4, ch. VIII, § 9, et *Lectures on Art*, VI, § 171. — P. 253. *Lectures on Art*, VII, § 175, et *Elements of Drawing*, III, §§ 236 et 184. — P. 254. *Elements of Drawing*, §§ 171 et 175. — PP. 254 et 255. *Stones of Venice*, III, ch. I, § 7. — PP. 255 et 256. *Elements of Drawing*, § 239. — P. 256. *Laws of Fesole*, ch. VIII, § 24, et *Elements of Drawing*, § 157. — P. 257. *Elements of Drawing*, §§ 158 avec note, et 166 (2). — PP. 257 et 258. *Ibid.*, §§ 167 et 163. — PP. 258 et 259. *Ibid.*, § 171. — P. 259. *Ibid.*, §§ 172 (a) et 175 (c). — PP. 259 et 260. *Modern Painters*, part. II, ch. III, § 21. — P. 260. *Ibid.*, part. III, ch. V, § 18, *Arrows*, I, et *Lectures on Architecture and Painting*, IV. — P. 260. *Lectures on Art*, § 184. — P. 261. *Elements of Drawing*, § 187. — P. 262. *Laws of Fesole*, §§ 7, 8, 9, 10, 11, et 12. — PP. 262 et 263. *Stones of Venice*, II, ch. VI, §§ 23, 24 et 25.

§ 4.

Page 264. *Lectures on Art*, §§ 98 et 99, et *Stones of Venice*, III, conclusion, § 27. — P. 265. Cook. *Studies in Ruskin*, p. 207, et *Aratra Pentelici*, § 6. — P. 268. *Ibid.*, § 178. — PP. 268 et 269. *Ariadne florentina*, §§ 178 et 179. — P. 269. *Aratra Pentelici*, §§ 147 et 148. *Stones of Venice*, III, conclusion, § 21. — PP. 269 et 270. *Lectures on Art*, § 31. — P. 270. *Ibid.*, § 71, et *Joy for ever*, § 46. — P. 271. *Aratra Pentelici*, § 6. — PP. 271 et 272. *Stones of Venice*, II, ch. vi, §§ 20 et 21. — P. 273. *Joy for ever*, *addenda*, note 3, et *Val d'Arno*, § 85. — P. 275. *Stones of Venice*, ch. vi, § 14. — P. 276. *Laws of Fesole*, ch. vii, § 7. — *Modern Painters*, part. III, ch. v, § 9. *Stones of Venice*, II, ch. vi, § 28, et *Seven Lamps of Architecture*, V, § 16, et IV, § 25. — P. 278. *Elements of Drawing*, § 240.

Chapitre III.

§ 1.

Page 279. *Ariadne florentina*, § 241. — P. 280. *Eagle's Nest*. — P. 281. *Seven Lamps of Architecture*, ch. vi, § 20. *Lectures on Art*, § 123. *Ariadne florentina*, § 242. — P. 282. *Love's Meinie*, §§ 38, 39 et 40. *The Crown of Wild Olive*, § 143. — P. 283. *Unto this Last, the veins of wealth.*

§ 2.

Pages 286, 287 et 288. *The Crown of Wild Olive*, introduction. — P. 290. *Unto this last, the veins of wealth*, et *The Crown of Wild Olive*, § 24. — PP. 291 et 292. *Unto this last, ad valorem.* — P. 294. *The Crown of Wild Olive*, §§ 83 et 84. *Lectures on Art*, § 124, et Cook. *Studies in Ruskin*, p. 25. — P. 295. *Time and Tide*, § 90, et *The Queen of the Air*. — P. 296. *Unto this last, the veins of wealth. The Queen of the Air*, § 121. — P. 297. *Munera Pulveris*, §§ 5 et 6, et *Unto this last, ad valorem.* — P. 298. *Unto this last, the veins of Wealth.* — P. 299. *The Crown of Wild Olive*, § 31. — PP. 299 et 300. *Fors Clavigera*, V, lettre lx, et *The Crown of Wild Olive*, § 80. — PP. 301 et 302. *Ibid.*, § 34. — PP. 302 et 303. *Joy for ever*, § 117. — PP. 304, 305 et 306. *Unto this, last, the roots of honour.*

§ 3.

Page 308. *Lectures on Art*, § 116, et *Joy for ever*, § 54. — P. 309. *Fors*, VII, lettre lxxxii, notes, et II, lettre xxiii; *Time and*

Tide, § 95 et § 63, et *Arrows*, II. — PP. 311, 312 et 313. *Joy for ever, addenda*, note 5, et *Ibid.*, §§ 48, 49, 50 et 51, et *Crown of Wild Olive*, §§ 77 et 147. — P. 314. *Fors*, V, lettre LX. — PP. 314 et 315. *Joy for ever*, §§ 50 et 51. — P. 315. *Fors*, V, lettre LX. — P. 316. *Ibid.* — PP. 316, 317 et 318. *The Queen of The Air*, §§ 132, 133 et 134. — P. 318. *Ibid.*, § 128. — PP. 319 et 320. *Ibid.*, §§ 149, 150 et 151.

§ 4.

Pages 322 et 323. *Modern Painters*, part. IV, ch. XVII, § 31. — PP. 323 et 324. *Joy for ever*, §§ 128 et 155, et *Munera Pulveris*, § 106. — P. 324. *Time and Tide*, § 96. — P. 325. *Modern Painters, Lectures on Art*, § 65, et *Joy for ever*, §§ 78 et 79. — P. 326. *Ibid.*, § 35. — P. 327. *Lectures on Art*, § 125. — P. 328. *Joy for ever*, § 147 fin. *Praeterita*, I, et *Time and Tide*, §§ 170 et 171. — P. 329. *Lectures on Art*, § 91, et *The Crown of Wild Olive*, § 137. — P. 330. *Munera Pulveris*, § 21. — P. 333. *The Crown of Wild Olive*, § 152 et suiv. — P. 334. *Praeterita*, I, ch. X, et *Fors*, V, lettre LVIII et lettre LV, notes. — P. 335. *Ethics of the Dust*, § 12. *Fors*, V, lettre LVIII. *Val d'Arno*, ch. V, et *Fors*, I, lettre II. — P. 336. *The Crown of Wild Olive*, § 56, *Joy for ever*, § 105. — P. 337. *Stones of Venice*, III, ch. I, § 44, et *Fors*, V, lettre LVIII. — P. 338. *Time and Tide*, § 125, et *Unto this last, ad valorem*, fin. — P. 339. *Fors*, VIII, lettre XC, et *Stones of Venice*, III, ch. III, § 7. — P. 340. *Time and Tide*, § 126. *Joy for ever*, § 65, et *Lectures on Art*, § 123. — P. 341. *Sesame and Lilies*, II, §§ 64 et 70 (II). *Fors*, IV, lettre XXXVIII, notes, et *Lectures on Art*, § 101. — PP. 341 et 342. *Sesame*, II, § 72, *Fors*, IV, lettre XXXVIII, notes. *Arrows*, II, et *the Crown of Wild Olive*, § 129. — P. 343. *Lectures on Art*, § 57, *Ariadne florentina*, § 29, *Letter to young girls*, et *Sesame*, II, § 71. — P. 344. *Lectures on Art*, § 38. *The Queen of the Air*, I, § 50; *Praeterita*, I, ch. VI, et *The Queen of the Air*, II, § 89. — PP. 345 et 346, *The Crown of Wild Olive*, introduction. — P. 348. *Laws of Fesole*, ch. VIII, § 16.

BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER SUR RUSKIN

W.-G. Collingwood, *The Life and Work of John Ruskin,* with portraits and other illustrations in two volumes; Londres, 1893, et *The Art teaching of John Ruskin*; Londres, 1891. — **Edward-T. Cook,** *Studies in Ruskin*; Londres, 1891, et *Handbook to the National Gallery* including notes collected from the works of Mr Ruskin; Londres, 1889. — **Mme Anne Thackeray Ritchie,** *Records of Tennyson, Ruskin and Browning*; Londres, 1893. — *The Ruskin Birthday Book*; Londres, 1883. — **T.-J. Wise** et **J.-P. Smart,** *The Bibliography of the writings of John Ruskin.* — **Miss A.-M. Wakefield,** *Ruskin on music.* — **William Jolly,** *Ruskin on education.* — **William White,** *A descriptive Catalogue of the Ruskin Museum, Sheffield.* — **William E.-A. Axon,** *John Ruskin. A bibliographical Biography,* 1879. — **William Smart,** *John Ruskin, his life and work,* 1880. — **Edmund J.-Baillie,** *John Ruskin, Aspects of his thought and teachings,* 1882. — **W. Smart,** *A Disciple of Plato, a critical Study of John Ruskin,* 1883. — **J. Marschall Mather,** *John Ruskin,* 1883. — **William Marwick,** *The Ruskin Reading-Guild Journal,* 1889, et *Igdrasil,* 1890. — **W.-H. Mallock,** *The New Republic.* — **H.-W. Acland,** *The Oxford Museum Ruskin*; Londres, 1893. — **Frederic Harrison,** *Ruskin as master of prose* et *Unto this Last,* Ninenteenth Century, octobre et décembre 1895.

CATALOGUE ABRÉGÉ DES ŒUVRES DE RUSKIN

Modern Painters, en cinq volumes, 1843-1860. — *The Seven Lamps of Architecture,* 1849. — *The Stones of Venice,* en trois

volumes, 1851-1853. — *Giotto and his work*, 1853-1860. — *Lectures on Architecture and Painting*, 1843. — *The Harbours of England*, 1856. — *The Elements of Drawing*, 1857. — *Notes on the Royal Academy*, 1855-1859. — *The two Paths*, 1859.

Unto this last, 1860. — *Munera Pulveris*, 1862-1863. — *Sesame and Lilies*, 1865. — *The Ethics of the Dust*, 1866. — *The Crown of Wild Olive*, 1866. — *Time and Tide by weare and Tyne*, 1867. — *The Queen of the Air*, 1869. — *Lectures on art*, 1870. — *Fors Clavigera*, en huit volumes, 1871-1884. — *Aratra Pentelici*, 1872. — *The Eagle's Nest*, 1872. — *Ariadne florentina*, 1873. — *Val d'Arno*, 1874. — *Mornings in Florence*, 1875-1877. — *Proserpina*, 1875-1886. — *Deucalion*, 1875-1883. — *Guide to the principal pictures in the Academy of fine arts at Venice*, 1877. — *St Mark's Rest*, 1877-1884. — *The Laws of Fesole*, 1877-1878. — *Arrows of the Chace*, en deux volumes, 1880. — *Love's Meinie*, 1882. — *The Bible of Amiens*, 1880-1885. — *The Art of England*, 1883. — *The Storm Cloud of the Nineteenth Century*, 1884. — *Selections from the Writings of John Ruskin*, Londres, 1894. — *On the old Road*, 1885. — *Praeterita*, en deux volumes, 1885-1889. — *Dilecta*, 1886-1887. — *The Pleasures of England*, 1890. — *The Poems of John Ruskin*, 1891. (G. Allen, éditeur, à Sunnyside, Orpington. Kent, et à *Ruskin House*, 156. Charing Cross Road, Londres.)

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 596-97.

Coulommiers. — Imp. P. Brodard. — 244-97.